আগকথা

ভাৰতীয় চাৰু শিল্পৰ অধ্যয়ন এটি জটিল কিন্তু আকৰ্ষণীয় বিষয় এই বিষয়ে অসমীয়া ভাষাত কোনো উল্লেখযোগ্য আলোচনা অথ গ্ৰন্থ আজিলৈকে প্ৰকাশ হোৱা নাই। এই অভাৱ আংশিকভাে পূৰণৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই অসম একাডেমীয়ে চাৰুকলা সম্পৰ্কী এখন পুথি প্ৰণয়ন আৰু প্ৰকাশৰ আঁচনি হাতত লোৱাত অসম চৰকা শিক্ষা বিভাগৰ পৰা আঠ হেজাৰ টকাৰ এটা অনুদান লাভ কৰে শাৰীৰিক অসুস্থতাসত্বেও অধ্যাপক নৰকান্ত বৰুৱাই পুথিখন এতি সম্পাদন কৰি ৰাইজৰ আগত উলিয়াবলৈ সক্ষম হৈছে। ইয়াৰ কাৰ শ্ৰীবৰুৱা ধন্যবাদৰ পাত্ৰ। প্ৰয়োজনীয় অনুদানেৰে সাহায্য কৰা কাৰ অসম চৰকাৰৰ শিক্ষা বিভাগ আৰু আৱশ্যকীয় চিত্ৰেৰে সাহায্য ক কাৰণে ভাৰত চৰকাৰৰ আৰ্কিঅ'লজিকেল চাৰ্ভে বিভাগৰ প্ৰতি অস একাডেমীয়ে শলাগৰ শৰাই আগবঢ়াইছে।

শ্ৰীসত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা
সভাপতি, অসম একাডেমী

সম্পাদকৰ কথা

অসমীয়া ভাষাত চাৰু-শিল্প সম্পৰ্কীয় কিতাপৰ অভাৱৰ কথা অনস্বীকাৰ্য। আলোচনী পৃষ্ঠাত দুই-এটা যথেষ্ট উচ্চ মানৰ প্ৰবন্ধ ওলালেও তেনেবোৰ প্ৰবন্ধৰ পাঠকৰো অভাৱ। সেইবোৰ যেন কৃতবিদ্য লেখকে অন্য ভাষাত তেনে প্ৰবন্ধ পঢ়াত অভ্যস্ত পাঠকৰ বাবে হে লেখা। সেইবাবে অসম একাডেমীয়ে সাধাৰণ অনভিজ্ঞ পাঠকৰ বোধগম্যকৈ ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ বিষয়ে এখন সৰু সচিত্ৰ আৰু সহজ অথচ প্ৰামাণিক গ্ৰন্থ প্ৰস্তুত কৰাৰ সিদ্ধান্ত লয়। বিভিন্ন লেখকক তাৰ বিভিন্ন অধ্যায় লেখিবলৈ দিয়া হয়। ভাৰতীয় ভাষা সমূহৰ উন্নতিকল্পে আগবঢ়োৱা চৰকাৰী অনুদানৰ সহায়ত একাডেমীৰ সেই সিদ্ধান্ত ফলৱতী হয়। সেয়েই 'ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ চিনাকি' নামৰ এই পুথিখনিৰ গুৰিৰ কথা।

ইয়াৰ অধ্যায়বোৰত ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ কিছু তত্ত্ব, কিছু তথ্য আৰু ঐতিহ্যৰ সৈতে চিনাকি কৰি দিবলৈ নিবন্ধকাৰসকলে চেষ্টা কৰিছে। প্ৰত্যেকটো অধ্যায়ৰ বিষয়-বস্তুৰ লগত পাঠকসকলৰ কোনো পূৰ্বতন জ্ঞান বা সংযোগ কল্পনা কৰি লোৱা হোৱা নাই। ভাৰতীয় চাৰুকলা সম্পৰ্কে পাঠকৰ এইখনেই প্ৰথম পুথি হলেও যাতে তেওঁৰ বুজাত আহুকাল নহয় তাৰ বাবে কোনো আলোচনাকে তত্ত্বমুখী নকৰি সংবাদধৰ্মী কৰিবলৈহে চেষ্টা কৰা হৈছে। য'ত দুই-এটা তত্ত্বৰ কথা উল্লেখ কৰিবলগীয়া হৈছে সেইবোৰ উদাহৰণ আদিৰে যিমান দূৰ সম্ভৱ স্পষ্ট কৰিবলৈ লেখকসকলে যত্ন কৰিছে।

পাৰিভাষিক শব্দ ব্যৱহাৰ নকৰিলে কোনো বিদ্যাৰে সম্যক জ্ঞান বা দান সম্ভৱ আৰু সম্পূৰ্ণ নহয়। সেইবাবে প্ৰয়োজন মতে পাৰিভাষিক শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। সম্ভৱ অনুসৰি পাঠৰ মাজতে আৰু প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে অধ্যায়ৰ শেষত প্ৰাসঙ্গিক টোকাত সেইবোৰ ব্যাখ্যা কৰি দিয়া হৈছে।

এই কার্যত সংকলয়িতাই প্রবন্ধ কেইটিৰ লেখকৰ উপৰিও আৰু অনেকৰ সহায় পাইছে। সেইক্ষেত্ৰত অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ শ্ৰীগুণীন ভূঞাৰ প্ৰতি সম্পাদক বিশেষকৈ কৃতজ্ঞ।

শিল্পকলাৰ কিতাপ সচিত্ৰ নহলে তাৰ দুই তৃতীয়াংশ মূল্য কমি যায়। সেই কাৰণে অসম একাডেমীয়ে সাধ্য অনুসৰি চিত্ৰ সংযোগ কৰি পুথিখনিৰ সমৃদ্ধি বঢ়াবলৈ যত্ন কৰিছে। ব্যয়বৃদ্ধিৰ আশঙ্কাত বহুতো প্ৰামাণিক চিত্ৰ অনিচ্ছাসত্ত্বেও বাদ দিবলগীয়া হল।

এতিয়া এই পুথিখনে আমাৰ সাহিত্যত কলাবিষয়ক গ্ৰন্থৰ অভাৱ কিছু পৰিমাণে দূৰ কৰাৰ উপৰিও ন পাঠকক চাৰুকলাৰ বিষয়ে এটি থূলমূল আভাস দিলেই অসম একাডেমীৰ যত্ন সাৰ্থক হব। কিতাপখনত থকা ভুল-ভ্ৰান্তিৰ বাবে ব্যক্তিগত ক্ষমা প্ৰাৰ্থনাৰে। ইতি—

নৰকান্ত বৰুৱা

১৫ আগষ্ট, '৬৮
গুৱাহাটী

সূচীপত্ৰ

চিত্ৰসূচী

চাৰুকলাৰ সাধাৰণ প্ৰকৃতি

এক

মানৱ সভ্যতাৰ বুৰঞ্জী এখন প্ৰণয়ণ কৰিবলৈ গৈ দাৰ্শনিক পণ্ডিত উইল ডুৰাণ্টে শিল্পকলাৰ বিষয়ে ধেমেলীয়া আক্ষেপৰ সুৰত কৈছে, "শিল্পকলাৰ পঞ্চাশ হেজাৰ বছৰৰ পুৰণি ইতিহাস থকা সত্বেও আজিলৈকে শিল্পকলাৰ কোনো এটা সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিব পৰা নহ'ল।"

শিল্পৰ ইতিহাস লৈ চৰ্চা কৰা পণ্ডিতসকলে সেইবাবে ভাবে যে শিল্পক কোনো সুনিৰ্দিষ্ট সংজ্ঞাৰ বান্ধোনেৰে বান্ধিবলৈ চেষ্টা কৰাটো একদেশদৰ্শিতাৰ চিনাকি। কাৰণ প্ৰায় প্ৰত্যেকটো সংজ্ঞাই কিছু সংবাদ দিব পাৰে, সম্পূৰ্ণ সংবাদ কোনেও দিব নোৱাৰে।

মনস্তত্বৰ পণ্ডিতক সুধিলে যিখিনি কথা কয়, তাৰ সাৰমৰ্ম প্ৰায় এনে : শিল্পকলা এটা স্নায়বিক ব্যাধিৰ তুল্য। মানুহৰ সহজাত যৌন প্ৰবৃত্তিৰে এটা সংস্কৃত আৰু ৰূপান্তৰিত প্ৰক্ৰিয়াৰে পৰিণতি হ'ল শিল্পকলা। চৰিতাৰ্থতা সহজ কাৰণেই পশুৰ যৌন জীৱনত বিকৃতি নাই আৰু সিহঁতৰ শিল্পকলাও নাই। মনঃ সমীক্ষণৰ সহায়ত শিল্পী আৰু শিল্পৰ প্ৰকৃত মূল্য নিৰূপণ কৰা সম্ভৱ।

নৃতত্বৰ পণ্ডিতে কয়, শিল্প সৃষ্টিৰ মূলতে আছে আদিম মানুহৰ ইন্দ্ৰজাল বিদ্যা আৰু ৰূপকাশ্ৰিত উৎসৱবিলাক। (magic and ritual) সমবেদী ইন্দ্ৰজালৰ প্ৰতি থকা বিশ্বাসে আদিম মানুহৰ জীৱন-যাত্ৰা নিমজ কৰি তুলিছিল। সেই-বিলাকেই সংস্কৃত আৰু ৰূপান্তৰিত হৈ শিল্পকলাৰ ৰূপ ললে। শিল্পকলাৰ আলোড়ক দিশটোৰ ফালৰপৰা লক্ষ্য কৰিলেই ইন্দ্ৰজাল আৰু শিল্পকলাৰ সম্বন্ধৰ বিষয়ে ধাৰণা কৰিব পাৰি[1]।

কান্তিবিদক[2] সুধিলে কয়, মানুহৰ এটা সহজাত সৌন্দৰ্যস্পৃহা আছে। শিল্পকলা সেই সহজাত সৌন্দৰ্যস্পৃহাৰে চৰিতাৰ্থতা। সৌন্দৰ্যই মানুহক আনন্দ দিয়ে কাৰণেই মানুহে সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে শিল্পকলাৰ যোগেৰে। অৰ্থাৎ শিল্পৰ কথা কলে সৌন্দৰ্য শব্দটোৱে ভুমুকি মাৰি যাবই।

কিন্তু তেওঁলোকৰ বিচাৰ চ'ৰাত এটা কথা আজিলৈকে স্পষ্টভাৱে নিৰূপিত নহ'ল—শিল্পৰ আনন্দ বিষয়-বস্তুৱে দিয়ে নে তাৰ ৰূপে দিয়ে? শিল্পৰ সৌন্দৰ্য

বিষয়-বস্তুত নে ৰূপত ? বেয়াকৈ আঁকা যীশুৰ ছবি নে ভালকৈ আঁকা কছাইৰ ছবি—কোনখন বেছি সুন্দৰ ? তাৰ মীমাংসা স্বৰূপে এবাৰ কথাই কোৱা হয় ঃ শিল্পৰ বিষয় আৰু প্ৰকাশ (ভাব আৰু ৰূপ) অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত। তাক বেলেগাই চোৱাটো সম্ভৱপৰ নহয়। ভাবহীন ৰূপ আৰু ৰূপহীন ভাব দুয়োটাই অসম্ভৱ। এই চিন্তাৰেই সুন্দৰ কাব্যিক ৰূপায়ণ পোৱা যায় ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাত ঃ

“ভাব পেতে চায় ৰূপের মাঝারে অঙ্গ
ৰূপ পেতে চায় ভাবের মাঝারে ছাড়া।”

তাৰ উপৰিও সৌন্দৰ্য কি, তাৰ প্ৰকৃতি কেনে—এইবোৰ লৈ কান্তিবিদৰ অধ্যয়নকক্ষ তৰ্কৰ ধোঁৱাৰে ধূঁৱলি-কুৱলি। যি বস্তুটোক সুন্দৰ বুলি কোৱা হয়, সৌন্দৰ্য সেই বস্তুটোতেই থাকে নে দেখোঁতাজনে সুন্দৰ বুলি ভাবে কাৰণেহে বস্তুটোক সুন্দৰ বোলে ? অজন্তাৰ ভাস্কৰ্য সুন্দৰ, কিন্তু ভোকাতুৰ এজনৰ কাৰণে খাদ্য ততোধিক সুন্দৰ। হটেনটট্ পুৰুষ এজনৰ বাবে হটেনটট্ তিৰোতাৰ পেটৰ কাষলৈকে ওলমি পৰা স্তনে নাৰী সৌন্দৰ্যৰ চৰম নিদৰ্শন, কিন্তু আমাৰ চকুত তেনে স্তনৰ সৌন্দৰ্য ধৰা নপৰে। স্বৰূপতে সৌন্দৰ্য মনৰহে বস্তু। থোৰতে কবলৈ হ'লে যি বস্তুৱে মানুহৰ মনত হৰ্ষৰ উদ্ৰেক কৰে সেই বস্তুকেই সুন্দৰ বুলি গ্ৰাহ্য কৰা হয়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ভাষাৰে কবলৈ হ'লে, “আপন মনের মাধুৰী মিশায়ে তোমাৰে কৰেছি ৰচনা।” সুন্দৰ বস্তু নিৰ্মাণ কৰি সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰা আৰু কৰোৱাটোৱেই শিল্পসৃষ্টিৰ মূল কথা বুলি কব পাৰি ; যদিও সৌন্দৰ্যৰ কোনো এটা সংজ্ঞাই স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নহয়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰে এটা কবিতাত আছে—মাজ ৰাতিলৈকে মমৰ শিখা পুৰি তেওঁ হেনো কান্তিবিদ্যাৰ পুথি এখন পঢ়ি আছিল ; তাত কবিত্ব কলাত কি কি বীজ আছে, কোন কবিৰ কি শ্ৰেণী, ইত্যাদি কথাৰ মেৰপাক। পঢ়ি পঢ়ি তেওঁৰ মূৰ ঘোলা হৈ গ'ল। সৌন্দৰ্য বস্তুটোৱেই কেৱল মাত্ৰ তাৰ্কিকৰ তৰ্কজাল নেকি ? বিৰক্ত হৈ তেওঁ মমবাতি ডাল নুমাই দিলে। জোনৰ পোহৰেৰে তেওঁৰ কোঠালি উপচি পৰিল। হেজাৰ তৰ্কৰ জালে যি সত্য তেওঁৰপৰা লুকুৱাই ৰৈছিল—এক মুহূৰ্ততে সেই সত্য প্ৰতিভাত হৈ উঠিল। তেওঁ জোনাকৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰিলে।

সৌন্দৰ্য তেনেহলে বোধৰ বস্তু, বুদ্ধিৰ বস্তু নহয়। জোনৰ পোহৰৰ বৰ্ণ বিশ্লেষণ কৰি জোনাকৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি নহয়। সৌন্দৰ্যই কাকো একো সংবাদ নিদিয়ে, সৌন্দৰ্যই কেৱল মুগ্ধ কৰে। জ্ঞানৰ ভঁৰালত সুন্দৰে কোনো নতুন

গুটিধানৰ যোগান নধৰে, সি কেৱল আপোন ঐশ্বৰ্যেৰে অভিভূত কৰে। শিল্পৰো কাৰ্যকলাপৰ প্ৰকৃতি একে ধৰণৰ। শিল্পৰ আবেদন মস্তিষ্কলৈ নহয়, অনুভূতিলৈহে। সি খুপিখুপি গৈ জ্ঞানৰ মন্দিৰৰ দুৱাৰত টুকুৰিয়ায়, ইংগিতৰ ঐশ্বৰ্যেৰে, বিকাশৰ সম্পূৰ্ণতাৰে মানুহৰ চিত্ত অভিভূত কৰি তোলে। এইটোকেই শিল্প আৰু সৌন্দৰ্যৰ আলোড়ক (Evocative) শক্তি বোলা হয়।

কলা আৰু সৌন্দৰ্যৰ প্ৰভাৱৰ ক্ষেত্ৰত এই ঐক্য থাকিলেও প্ৰকৃতি আৰু কলাৰ বেলিকা সৌন্দৰ্যৰ চৰিত্ৰ একে হৈ নাথাকে। জোনাকৰ সৌন্দৰ্য আৰু জোনাক ৰাতিৰ চিত্ৰৰ সৌন্দৰ্যৰ মাজত এটা মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। প্ৰকৃতিৰ জোনাক আকাশৰপৰা বিয়পি পৰি দিগন্তৰ সীমা পাৰ হৈ যায়। তাৰ স্বভাৱ ক্ৰম বিলীয়মান, প্ৰসাৰী। ছবিৰ জোনাক বা জোনাকৰ ছবি এটা চাৰি সীমাৰ মাজত আৱদ্ধ। এই সীমা দি লয় মানুহে, শিল্পকাৰ্যৰ বাহক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা ভৌতিক সামগ্ৰীয়ে। (ছবিৰ ক্ষেত্ৰত তুলপাত কেন্‌ভাচে, ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত শিল আদিয়ে, গীতৰ বেলিকা শব্দ তৰঙ্গৰ আৰম্ভণি আৰু শেষে ··· ···ইত্যাদি) প্ৰকৃতিৰ বা জীৱনধাৰাৰ নিঃসীমতাক মানুহে শিল্পৰ যোগেৰে সীমাৰে বেৰি ল'ব খোজে কিয় ? অৰ্থাৎ মানুহে শিল্প সৃষ্টি কৰে কিয় ? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰে আকৌ বিতৰ্কলৈ নামি যাব খোজে। কিহৰ অনুপ্ৰেৰণাত আদিম যুগৰ গুহা-মানৱে গুহাৰ অন্ধকাৰত হৰিণা-মেথোনৰ ছবি আঁকিছিল তাৰ কাৰণ বৰ্ণনা কৰা কঠিন। এচাম তাত্ত্বিকে কব খোজে, জীৱন-যাত্ৰাৰ পথ মসৃণ কৰিবৰ বাবে সমবেদী ইন্দ্ৰজাল বিদ্যাৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰচেষ্টাৰে ফল শিল্প কলা। আদিম মানুহৰ বিশ্বাস মতে নৃত্যৰ বিশেষ ভঙ্গিমাত পথাৰৰ শস্যবীজ অঙ্কুৰিত হৈছিল। যূথপতি প্ৰাণীৰ মূৰ্ত্তিয়ে (Totem)[৩] ৰক্ষা কৰিছিল বিনাশৰপৰা। চিকাৰৰ দৃশ্য অঙ্কণে উপযুক্ত চিকাৰ প্ৰাপ্তিৰ সৌভাগ্য সূচাইছিল। এই তত্ত্ব অনুসৰি শিল্পকলাৰ জন্ম মানুহৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োজন সাধনাৰ কামনাত।

আন এচামে কব খোজে, যিহেতু শিল্পকলা জীৱনৰ অনুকৰণ—অনুকৰণৰ আনন্দৰ বাহিৰে তাত আৰু বিচাৰিব লগীয়া একো বস্তু নাই। সেই অনুকৰণ কেৱলমাত্ৰ ধেমালিও হ'ব পাৰে, অথবা তাৰ উদ্দেশ্য ব্যৱহাৰিক বা আধ্যাত্মিক হ'ব পাৰে, অথবা অকল বাহ্যিক শোভনতাও হ'ব পাৰে। (এই চামৰ নিজৰ ভিতৰতে বহু তৰ্কবিতৰ্ক আছে !)[৪] কিন্তু প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ বা প্ৰাকৃতিক বস্তুৰ বা ভাবৰ প্ৰতিৰূপ নিৰ্মাণেই শিল্পকলাৰ প্ৰকৃত ধৰ্ম আৰু

উদ্দেশ্য-নিৰপেক্ষভাৱেই তাক চোৱা উচিত। উদ্দেশ্যৰ আৰু মূলৰ সন্ধানে জ্ঞাতাক বিপদত পেলায়—চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনাইহে সেইবাবে শিল্পৰ প্ৰকৃত খবৰ আগ বঢ়াব পাৰে।

গতিকেই, অন্ততঃ এটা কথা সকলো ক্ষেত্ৰতে প্ৰায় ধৰি লব পাৰি যে শিল্পকলা ব্যক্তিগতভাৱেই হওক, সামগ্ৰিকভাৱেই হওক মানুহৰ কোনো এক অভিজ্ঞতাৰ স্বাক্ষৰ। যেন শিল্পই জীৱনৰ কোনো এটা বিশেষ মুহূৰ্তৰ বা সময়ৰ (সেই মুহূৰ্তৰ ভাব সেই মুহূৰ্তত দেখা ৰূপৰ) অভিজ্ঞতাক চিৰকালৰ চীলমোহৰ এটা মাৰি থব খোজে। প্ৰকৃতিৰ ৰূপৰ বিপুলতা আৰু জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ বিচিত্ৰতাক সীমাৰ বান্ধোনেৰে বন্ধাৰ এটা বিশেষ পদ্ধতিয়েই হ'ল শিল্পকলা। এই পদ্ধতিৰেই পৰিণতি ৰূপে যি বস্তু মানুহে সৃষ্টি কৰে তাৰ মাজতেই মানুহৰ সৌন্দৰ্য তৃষ্ণাইও উপযুক্ত পানীয় পায়। সৌন্দৰ্যবোধৰ ফালৰপৰা চালে শিল্প নিজে সুন্দৰ হওক বা নহওক, অন্তত, মানুহৰ সৌন্দৰ্য তৃষ্ণা নিবাৰণ কৰিব পৰা ক্ষমতা থকা বুলি ভবা কাৰণেই সি সুন্দৰ।

শিল্প যদি সুন্দৰ হয়ো, তথাপি সৌন্দৰ্যৰ বহুতো অংশীদাৰ। সৌন্দৰ্যৰ দাবী আৰু বহুতে কৰিব পাৰে—যিবোৰ শিল্প নহয়। সৌন্দৰ্যৰ এটা প্ৰধান দাবী আছে প্ৰকৃতিৰপৰা। মহাত্মা গান্ধীয়ে হেনো এদিন বেলি মাৰ যোৱা আকাশ খনলৈ আঙুলিয়াই নন্দলাল বসুক কৈছিল; "চোৱা, আকাশৰ ৰং। এয়াহে আচল ছবি, ইয়াৰ লগত তোমাৰ তুলিৰ ৰঙে ফেৰ মাৰিব পাৰিবনে?" নন্দলাল বসুৱে মহাত্মাক কি উত্তৰ দিছিল নাজানো, কিন্তু মহাত্মাৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰটোৰেই শিল্প আৰু প্ৰকৃতিৰ পাৰ্থক্যটো স্পষ্টকৈ দেখুৱাই দিব পাৰি। প্ৰকৃতিৰ শোভাই দিয়া আনন্দৰ সৈতে শিল্পই দিয়া আনন্দৰ জন্ম লগ্নতে বিৰোধ। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য স্বতঃস্ফূৰ্ত, অথবা বিশ্বধাৰাৰ কোনো এটা ৰীতিত তাৰ জন্ম। মানুহৰ কৰ্মৰ লগত সৌন্দৰ্যৰ সংযোগ ঘটে বুলিয়েই শিল্প শিল্প; আৰু মানুহৰ হাত আৰু মনৰ স্পৰ্শ নাই বুলিয়েই প্ৰকৃতি প্ৰকৃতি। মানুহে সৃষ্টি কৰা সামগ্ৰীহে শিল্প হব পাৰে, সুন্দৰ হলেও প্ৰাকৃতিক পদাৰ্থক শিল্প বুলিব নোৱাৰি। এই খিনিতে "মানুহে সৃষ্টি কৰা" এই বাক্যাংশটোৰ অলপ ব্যাখ্যাৰ প্ৰয়োজন। শিল্প-বস্তু মানুহে সৃষ্টি কৰে বুলি কওঁতে শিল্পৰ প্ৰয়োজনত মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভৌতিক সামগ্ৰীবোৰ মানুহে প্ৰস্তুত কৰে বুলি কোৱা হোৱা নাই। প্ৰাকৃতিক বস্তুবোৰকে মানুহে নিজ কৰ্মেৰে একোটা বিশিষ্ট ৰূপ দিয়ে। সেই বিশিষ্ট ৰূপটোৱেই হ'ল শিল্পবস্তু। মাধ্যমৰ কথা আলোচনা কৰোঁতে তাৰ কথা বহলাই কোৱা হব।

প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য আৰু শিল্পৰ সৌন্দৰ্যৰ পাৰ্থক্যটো দেখুৱালেই অৱশ্যে শিল্প আৰু সৌন্দৰ্যৰ সংযোগৰ কথাটো ব্যক্ত নহয়। মানুহৰ অন্তৰৰ গভীৰ তলিত এটা সুষমা, এটা সামঞ্জস্যৰ ভাব সুপ্ত হৈ থাকে। মানুহৰ দেহৰ ধমনীস্পন্দন, প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন ঋতুৰ চক্ৰানুক্ৰম গতি, দিন নিশাৰ এন্ধাৰ পোহৰৰ নিয়মানুগ যাত্ৰা—এইবিলাকেই হয়ত মানুহৰ মনলৈ এই সুষমাৰ ধাৰণা আনি দিছিল। তাকেই হয়তো শিল্পকলাৰ ৰূপে জগাই তোলে, অথবা সেই অন্তৰস্থ সুষমাৰ আধাৰতেই হয়তো শিল্পক সুন্দৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়। কাৰণ শিল্পকলাৰ আন এটা চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট হ'ল সৌসম্য। সাৰ্থক শিল্প-বস্তুৰ প্ৰত্যেকটো অংশৰ মাজত পাৰস্পৰিকভাৱে আৰু অংশসমূহৰ লগত সামগ্ৰিক ৰূপৰ এটা সৌসম্য থাকে। এই সৌসম্যৰ দ্যোতনাইহে সম্ভৱতঃ মানুহৰ মনত সৌন্দৰ্যবোধৰ আনন্দৰ স্পন্দন জগায়। [যন্ত্ৰসংগীত আৰু মণ্ডন শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা বিশেষকৈ প্ৰতীয়মান হয়। যন্ত্ৰসংগীতৰ যান্ত্ৰিক শব্দৰ গাইগুটীয়াভাৱে কোনো তাৎপৰ্য নাই—কিন্তু বিভিন্ন শব্দবোৰৰ বিন্যাসে যি সুৰ সৃষ্টি কৰে সিয়েই তাৰ সৌন্দৰ্যৰ আস্বাদ দিয়ে। মণ্ডন শিল্পত কোনো বাস্তৱ বস্তুৰ প্ৰত্যক্ষ সাদৃশ্য নাথাকে, কিন্তু তাৰ ৰং ৰেখা ইত্যাদিৰ সুসম ব্যৱহাৰেই চকুৰ লগতে মনক তৃপ্তি দিয়ে।] এই সৌন্দৰ্যবোধ হয়তো সহজাত বা বাসনা লব্ধ, যদিও কৰ্ষণতো ইয়াৰ উৎপত্তি হোৱাৰ নজিৰ আছে।

সমস্যাটোৰ ঠিক মীমাংসা নহ'ল। শিল্পকলাৰ মনৰ খবৰ দিয়া টান। সি প্ৰেমৰ দৰে, প্ৰেমিকেহে বুজে তাৰ ৰহস্য। গতিকে আমি নামি আহিব লাগিব শিল্পৰ দেহৰ সংবাদলৈ। দেহৰ বেদৰ পিছতে আত্মাৰ উপনিষদ।

দুই

শিল্পৰ এটা দৈহিক ৰূপ আছে, সি ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য। ঘাইকৈ দুটা ইন্দ্ৰিয়ক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই তাৰ জন্ম আৰু পৰিচয়। চকু আৰু কাণ এই দুটা ইন্দ্ৰিয়ই হ'ল শিল্পকলাৰ ঘাই বাহক। কিছুমান শিল্পৰ আশ্ৰয় হ'ল কেৱল চকু—দৃষ্টি: চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ। কিছুমানৰ হ'ল কেৱল কাণ—শ্ৰৱণ:

সংগীত আৰু কাব্যৰ। (চীনা আৰু জাপানী কবিতাত অৱশ্যে ধ্বনিৰ লগতে লিপিৰো গভীৰ সম্বন্ধৰ কথা বহুতে উল্লেখ কৰিছে।) কাব্য পাঠ কৰোঁতে চকুৰ ব্যৱহাৰ উপায়হে, উদ্দেশ্য নহয়। নাটক আৰু নৃত্যত চকু আৰু কাণ দুয়োটা ইন্দ্ৰিয়ৰে সমান অধিকাৰ। অভিনয় চকুৱে চায়, কাণেৰে শুনে। নৃত্য চকুৱে চায়, সংগীতে তাৰ ভিত্তি ৰচনা কৰে।

বাকীবোৰ ইন্দ্ৰিয়ৰ (জিভা, নাক আদি) আনন্দ দিব পৰা মনুষ্যসৃষ্ট সামগ্ৰী ইমান ঘনিষ্ঠভাৱে প্ৰাত্যহিক প্ৰয়োজনৰ লগত সাঙোৰ খোৱা যে সিহঁতৰ শিল্পমূল্য অতিশয় গৌণ। ৰন্ধন শিল্প, বয়ন শিল্প ইত্যাদিৰ আনন্দ অনুভূতি কোনো গভীৰতৰ অস্তিত্বৰ লগত যুক্ত নহয়। গতিকে সেইবোৰ ব্যৱহাৰিক শিল্প। কাৰুকলাহে, চাৰুকলা অৰ্থাৎ প্ৰকৃত শিল্প নহয়।

ইন্দ্ৰিয়বাহিতাৰ ফালৰপৰা শিল্পকলাৰ দুটা ধৰ্ম। স্থানাশ্ৰয়ী আৰু কালাশ্ৰয়ী। দৃষ্টিয়ে ৰূপৰ উপলব্ধি ঘটোৱা শিল্পকলাই হ'ল স্থানাশ্ৰয়ী ; চিত্ৰকলা, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য। কাৰণ চকুৱে দেখা বস্তুৱে ভৌতিক জগতৰ (স্থানৰ), একোটা অংশ অধিকাৰ কৰি থাকে। সংগীত আদিয়ে সেইদৰে অধিকাৰ কৰি থাকে কালৰ (সময়ৰ) একোটা অংশ। এটা নিৰ্দিষ্ট সময়ত এটা গীত আৰম্ভ হয়, কিছু সময় চলি থাকে আৰু এটা নিৰ্দিষ্ট মুহূৰ্তত শেষ হয়। চিত্ৰকলা, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্য স্থানাশ্ৰয়ী শিল্প। শিল্পৰ দৈহিক ৰূপৰ আলোচনাত এই পাৰ্থক্য স্বীকাৰৰ প্ৰয়োজন আছে। কাৰণ এই ধৰ্ম দুটাই শিল্পৰ মাধ্যমৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰে।

শিল্পীয়ে শিল্প সৃষ্টি কৰে আৰু শিল্পৰসিকে তাক উপভোগ কৰে। শিল্পসৃষ্টিৰ আদি অৱস্থা 'ধাৰণা' আৰু ৰসিকৰ ৰসোপলব্ধিৰ 'আনন্দ'—দুয়োটাই ভাবলোকৰ, মনৰ বস্তু। এই দুই ভাবলোকৰ সংযোগৰ সেতু হ'ল শিল্প-বস্তু। এই শিল্প-বস্তুৰ আশ্ৰয় বা অৱলম্বন কোনো কল্পলোকৰ সামগ্ৰী নহয়। সি এই লৌকিক জগতৰেই কোনো বস্তু। চিত্ৰকৰে ছবি আঁকিবৰ সময়ত তেওঁৰ মনত যি মানসৰূপেই নাথাকক লাগে, কাকত বা কেনভাচত বা আনকোনো দ্বিমাত্ৰিক বস্তুত (two dimensional) ৰঙৰ প্ৰলেপ নহলে ছবি হব নোৱাৰে। ভাস্কৰৰ কল্পনাত যেনেই ভাবৰূপ নেথাকক—প্ৰস্তৰ বা তেনে কোনো বস্তুত খোদিত নকৰালৈকে সি 'মূৰ্তি' হব নোৱাৰে। মনৰ গভীৰ তলিত যেনে ধৰণৰেই ভাব বা সুৰ নেথাকক—ধ্বনিৰ অবলম্বন নহলে গীত হব নোৱাৰে। চমুকৈ কবলৈ হলে, অকল শিল্পীৰ সৃষ্টি কামনাই শিল্পৰ জন্ম নিদিয়ে,—শিল্পীৰ মনৰ ভাবৰূপে দেহ পৰিগ্ৰহণ

কৰে 'মাধ্যম'ৰ অৱলম্বনত। সেই মাধ্যম লৌকিক জগতৰেই বস্তু। মাধ্যমৰ বিভিন্নতা আৰু চৰিত্ৰ অনুযায়ী শিল্পৰ দৈহিক ৰূপটো আলোচনা কৰাত সুবিধা।

চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যই হ'ল স্থানগত তথা দৃশ্য চাৰুকলাৰ প্ৰকৃষ্ট নিদৰ্শন। চিত্ৰৰ বেলিকা শিল্পীয়ে ব্যৱহাৰ কৰে দ্বিমাত্ৰিক ক্ষেত্ৰৰ আধাৰ। দৃশ্যমান জগতৰ ত্ৰৈমাত্ৰিক ৰূপ (Three dimensional) দ্বিমাত্ৰিকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা প্ৰচেষ্টাটো মানুহৰ উদ্ভাৱিকা শক্তিৰ পৰিচায়ক। এই উদ্ভাৱিকা শক্তিয়েই মানুহক প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ শিকায়। ভাস্কৰ্য ক্ষেত্ৰত বিশ্বৰ ত্ৰৈমাত্ৰিক ৰূপকেই আকৌ ত্ৰৈমাত্ৰিক ৰূপেৰে গঢ়ি তোলা হয়। তাত মানুহৰ সাদৃশ্য দৃষ্টি আৰু সাদৃশ্য সৃষ্টিৰ ক্ষমতাৰ ইংগিত পোৱা হয়। প্ৰাচীন যুগত মানুহে গুহাৰ অন্ধকাৰত চৰ্বিৰ জোৰ লগাই লৈ ছবি আঁকিছিল নৰি ওৱালা মেথোন, দৈত্যাকাৰ নোমাল হাতী আৰু আন আন জীৱজন্তুৰ। স্পেইনৰ অন্টামিৰা গুহাত পোনতে আবিষ্কৃত এই চিত্ৰবোৰে শিল্প আৰু সভ্যতাৰ বুৰঞ্জীত নতুন তত্ত্বৰ সন্ধান দিছিল। ভাৰতবৰ্ষতো এনে ধৰণৰ আদিম গুহাচিত্ৰ আৱিষ্কৃত হৈছে। এই ছবিবোৰ শিলৰ মিহি গাত চোকা অস্ত্ৰেৰে কাটি আঁকা ৰেখাচিত্ৰ। বস্তুৰ আকাৰ ৰেখাৰ বান্ধোনেৰে বান্ধিবলৈ কৰা প্ৰচেষ্টাই চিত্ৰ শিল্পৰ প্ৰথম কাৰ্য। শিল্পীয়ে আঁকিব খোজা বিষয়টোৰ সমগ্ৰতাক ৰেখাৰ দৃষ্টিৰেই প্ৰথমে দেখে। প্ৰাক্‌ঐতিহাসিক গুহাচিত্ৰবোৰৰ এই ৰৈখিক গুণ অতি প্ৰবল। সেই আদিম যুগতে মানুহে ত্ৰৈমাত্ৰিক দৃশ্যমান বস্তুক এইদৰে দ্বিমাত্ৰিক ৰেখাৰ ৰূপত ৰূপায়িত কৰাটো এক প্ৰকাৰ প্ৰতীকৰেই ব্যৱহাৰ।

কিন্তু, এই ৰেখা চিত্ৰবোৰ অকল ৰেখাতেই শেষ নহয়। তাত আভাস পোৱা গৈছে বৰ্ণলেপনৰ ; ৰঙা, ক'লা আৰু হালধীয়া ৰং তেওঁলোকে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ৰেখাই চিত্ৰক দিয়ে ছন্দ বা ভঙ্গী, বৰ্ণই দিয়ে প্ৰাণ সঞ্জীৱনী বাস্তৱতাৰ ইংগিত। শিশুচিত্ৰত এই কথা প্ৰমাণিত হয়—ক'লাকৈ নআঁকালৈকে কাউৰীৰ ছবিক শিশুৱে কাউৰী বুলি স্বীকাৰ কৰিব নোখোজে। ৰেখাই সৃষ্টি কৰে আকৃতিৰ, বৰ্ণই ৰূপৰ। সেইবাবেই আদিম গুহাচিত্ৰত মেথোনৰ গাত ক'লা ৰং, হৰিণৰ ৰং ৰঙা বা হালধীয়া।

আৰু এটা কথা এইখিনিতে মন কৰিব লগীয়া। ৰেখাৰ ইমান বিস্ময়কৰ ব্যৱহাৰ সত্ত্বেও আদিম গুহাৰ চিত্ৰবোৰৰ ৰেখা পেঞ্চিল বা চিয়াহীৰ ৰেখাৰ দৰে দ্বিমাত্ৰিক

ৰেখা নহয়। নিমজ শিলৰ গাত অস্ত্ৰেৰে কাটি চিন দিয়া হৈছিল। এই গভীৰ ৰেখাবোৰৰপৰাই এক শ্ৰেণীৰ ভাস্কৰ্যৰ জন্ম হৈছিল বুলি অনুমান কৰা হয়। এই ভাস্কৰ্যক বোলা হয় ৰিলিফ। ই চিত্ৰ ধৰ্মী ভাস্কৰ্য। এক হিচাপে প্ৰাচীন প্ৰস্তৰ যুগতে ৰিলিফৰ নিদৰ্শন পোৱা গৈছে। কিন্তু প্ৰকৃত ৰিলিফৰ ব্যৱহাৰ বাঢ়ে স্থাপত্যৰ অলংকৰণ হিচাপে।

তিনি

ৰিলিফ আৰু প্ৰকৃত ভাস্কৰ্যৰ পাৰ্থক্যটো অলপ উন্নকিয়াই থোৱা উচিত। এই দুই প্ৰকাৰৰ ভাস্কৰ্যৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণীত হৈছে দৰ্শকৰ দৃষ্টিকোণৰ পাৰ্থক্যৰপৰা; অৰ্থাৎ নিৰ্মিত শিল্প বস্তু কোন ফালৰপৰা দেখা গৈছে—সেই কথাৰপৰা। প্ৰকৃত বা পূৰ্ণ ভাস্কৰ্যক ইউৰোপীয় সমালোচকে বোলে sculpture in the round. এই ভাস্কৰ্যত মূৰ্তিৰ সন্মুখ, পশ্চাৎ, পাৰ্শ্ব সকলোবোৰ অংশকে পূৰ্ণভাৱে নিৰ্মাণ কৰা হয়। তাক সকলো ফালৰপৰাই চাব পাৰি। আন হাতে, ৰিলিফ বা অৰ্দ্ধ ভাস্কৰ্যৰ দৃষ্টিকোণ কেৱল এটা। তাক ছবিৰ দৰে কেৱল মাত্ৰ সন্মুখৰপৰাহে চাব পাৰি। তাৰ পশ্চাৎ নেথাকে, পাৰ্শ্বৰ ইংগিত মাত্ৰ থাকে। ই যেন চিত্ৰৰ খোদিত ৰূপ। চিত্ৰৰ লগত ইয়াৰ পাৰ্থক্য এইখিনিতেই যে ৰিলিফত অঙ্কিত বিষয়-বস্তু আৱহপটৰপৰা ওখত ওলাই থাকে। সেইবাবেই তাত পাৰ্শ্বৰ আভাস থাকে, যিটো চিত্ৰকলাত অভাৱনীয়। সাধাৰণতে সকলো বস্তুৰে এফালৰপৰা দেখা পোৱা অংশখিনিয়েই তাত খোদন কৰা হয়। ৰিলিফৰ নিৰ্মিত অংশৰ উচ্চতা কম হলে তাক নিম্ন বা বাচ ৰিলিফ বোলে আৰু প্ৰায় পূৰ্ণ ভাস্কৰ্যৰ দৰেই (কেৱলমাত্ৰ পশ্চাৎ বৰ্জিত) হলে বোলা হয় উচ্চ ৰিলিফ। মিছৰৰ মন্দিৰৰ গাত নিম্ন ৰিলিফ আৰু ভাৰতৰ মন্দিৰসমূহত উচ্চ ৰিলিফৰ নিদৰ্শন বেচি।

পূৰ্ণ ভাস্কৰ্যত দৃষ্টিকোণৰ বাস্তৱধৰ্ম বৰ্জন কৰা নহয়; অৰ্থাৎ শিল্পবস্তুৰ চতুৰ্দিশ সমানভাৱে নিৰ্মাণ কৰা হয়। তাক সন্মুখ পশ্চাৎ পাৰ্শ্ব সকলো ফালৰপৰাই চাব পাৰি। সেইবাবেই সি Sculpture in the round.

নিৰ্মাণ পদ্ধতিৰ ফালৰপৰা ভাস্কৰ্যৰ আৰু দুটা বিভাগ আছে—গঠিত ভাস্কৰ্য আৰু খোদিত ভাস্কৰ্য। মাধ্যমৰ গুণাগুণৰ ওপৰতে এই দুই নিৰ্মাণ পদ্ধতি নিৰ্ভৰ কৰে। শিল কাঠ আদি বস্তুৰে কোনো মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰিব লগীয়া হলে প্ৰয়োজনীয় অংশখিনি ৰাখি বাকী অংশখিনি এফৰাই পেলোৱা হয়। এই পদ্ধতিয়েই হ'ল

ভাস্কৰ্য। ইয়াত মাধ্যমৰ অংশ বৰ্জনৰ যোগেৰে বস্তুৰ ৰূপ দিয়া হয়। বোকা মাটি আদি কোমল বস্তুৰে মূৰ্তি গঢ়িবলৈ হলে মাধ্যমৰ সামগ্ৰী অলপ অলপকৈ যোগদি বস্তুৰ ৰূপ গ্ৰহণ কৰোৱা হয়। এয়েই হ'ল গঠিত ভাস্কৰ্যৰ চৰিত্ৰ। মহেঞ্জোদাৰোত পোৱা মাটিৰ পুতলাবোৰ গঠিত ভাস্কৰ্যৰ চানেকী। পোৱামাটিৰ নিদৰ্শন বোৰো (Tera-cotta) গঠিত ভাস্কৰ্যৰহে চানেকী, কাৰণ তাত কোমল মাটিত নক্সা কৰি পিচত পুৰি টান কৰা হয়। বৰ্ত্তমানৰ ধাৰণা মতে গঠিত ভাস্কৰ্যক বুজাবলৈ modelling শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হয়, আৰু খোদিত ভাস্কৰ্যকে প্ৰকৃত ভাস্কৰ্য বুলি ধৰা হয়।

চাৰি

ত্ৰৈমাত্ৰিক দৃশ্যমান জগতখন দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত ৰূপায়িত কৰাটো চিত্ৰকলাৰ ধৰ্ম। এই দ্বিমাত্ৰিক ৰূপ বোধগম্য কৰাত ৰেখা আৰু ৰঙৰ ব্যৱহাৰ হয়। তাৰ ভিতৰত ৰেখাৰ অৰিহণা বেচি। অঙ্কিত বস্তুৰ চাৰিসীমা, তাৰ ভিতৰৰ অংশ আটাইবোৰে ৰেখাৰ জৰিয়তে নিজৰ অস্তিত্ব আৰু স্বকীয়তা প্ৰতিষ্ঠিত কৰে। এই ৰেখা কোনো ক্ষেত্ৰত সুস্পষ্ট, কোনো ক্ষেত্ৰত অস্পষ্ট। চীন আৰু জাপানৰ চিত্ৰকলাৰ ক্ৰমবিলীয়মান ৰঙৰ ব্যৱহাৰতো ৰেখাৰ প্ৰাধান্য সুস্পষ্ট, আদিম যুগৰ চিত্ৰবোৰতো ৰেখা অতি সুস্পষ্ট আৰু গভীৰ। ৰেখাই তাত মুখ্য, বৰ্ণলেপন গৌণ। ইউৰোপীয় তৈলচিত্ৰত ৰেখাৰ স্পষ্টতা বহুত ক্ষেত্ৰত নাই, তাত বৰ্ণলেপণ আৰু আলোছায়াৰ সংকেতৰেই (chiarescuro) গুৰুত্ব বেছি। ভাৰতীয় ৰাজপুত আৰু মোগল চিত্ৰত সূক্ষ্ম কিন্তু স্পষ্ট ৰেখাৰে অৱয়বৰ চতুঃসীমা অঙ্কিত কৰি তাত বৰ্ণৰ প্ৰলেপ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ছাঁ পোহৰৰ লীলা প্ৰদৰ্শনৰ কোনো বিশেষ প্ৰচেষ্টা দেখুওৱা নহৈছিল। জল-ৰঙেৰে আঁকা ইউৰোপীয় নিসৰ্গচিত্ৰসমূহৰ বহুততে ৰঙৰ প্ৰলেপৰ তলেদিও পেন্সিলৰ ৰেখা সুস্পষ্ট।

বৰ্তমান যুগত ৰেখাচিত্ৰ বুলি চিত্ৰকলাৰ পদ্ধতি এটাৰ স্বীকৃতি দেখা গলেও, পূৰ্ণাঙ্গ চিত্ৰৰ 'খচৰা' (sketch) হিচাপেহে তাৰ সৃষ্টি। পেঞ্চিল, অঙাৰ, কলম আৰু চিয়াহী, তুলিকা, চকমাটি, জোঙাধাতুৰ শলা এইবোৰৰে ৰেখাচিত্ৰ অঙ্কণ কৰা হয়।

এচিং, ড্ৰাইপইণ্ট, একোৱাটিণ্ট, লিনোকাট, উডকাট আদিত ৰেখাচিত্ৰবোৰ ধাতুৰ পাত, লিনোলিয়াম, কাঠ আদিত অঙ্কণ বা খোদন কৰি তুলাপাতত তাকে

মুদ্ৰণ কৰা হয়। সেই মুদ্ৰিত কাকতখনহে শিল্পীৰ শিল্পবস্তু, ধাতুৰ ফলকখন নহয়।

পূৰ্ণাঙ্গ চিত্ৰৰ বৰ্ণলেপনৰ মাধ্যম ঘাইকৈ ছুটা, তেল আৰু পানী। তেল বা পানীত গুলিয়েই চিত্ৰত ৰং দিয়া হয়। মৌ-সিতাৰ লগত মিহলায়ো বৰ্ণলেপন কৰা পদ্ধতি প্ৰচলিত আছে। মাধ্যমৰ চৰিত্ৰ অনুসৰি চিত্ৰকলাৰ পাঁচটা পদ্ধতি স্বীকৃত হয়: টেম্পাৰা, ফ্ৰেস্কো, তেল-ৰং, জল-ৰং আৰু মম-ৰং।

টেম্পাৰা: এই পদ্ধতি প্ৰকৃততে পানীত দ্ৰবনীয় ৰঙেৰে এটা বিশিষ্ট ব্যৱহাৰ। প্ৰাচীৰ চিত্ৰ (mural) সমূহত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ সততে দেখা যায়। বৰ্ণপ্ৰলেপ স্থায়ী আৰু দৃঢ় কৰিবৰ বাবে কণীৰ বীজল অংশ বা তেনে কোনো বীজলুৱা বস্তুৰ লগত ৰং মিহলাই লোৱা হয়। এই ৰঙৰ প্ৰকৃতি স্বাভাৱিকতে ঘন আৰু অনচ্ছ, গতিকে আলোছায়াৰ লীলা দেখুওৱা সম্ভৱপৰ নহয়। সেই বাবেই প্ৰায়েই দেখা যায় যে ৰেখাৰ বহিৰাকৃতি প্ৰস্তুত কৰি তাত সমানভাৱে (flat) ৰং সানি লোৱা হয়। গভীৰ ছাঁ বুজাবৰ বাবে পাতল ৰঙৰ ওপৰত গভীৰ ৰঙৰ ঘন ৰেখা আঁকি দিয়াৰ বাহিৰে আন উপায় নেথাকে। চিত্ৰৰ সূক্ষ্ম কামবোৰো ৰেখাৰেই সম্পন্ন কৰা হয়। আদি-মধ্যযুগৰ ইউৰোপীয় চিত্ৰ আৰু ভাৰতীয় মোগল ৰাজপুত চিত্ৰাৱলীৰ পদ্ধতি এই শ্ৰেণীৰ। কণীৰ বীজলুৱা অংশৰ লগত ৰঙৰ সংমিশ্ৰণটোৰপৰাই এই নাম সৃষ্ট হলেও, ৰেখাৰে শেষ স্পৰ্শ দিয়া অনচ্ছ সমান (flat) ৰঙৰ ব্যৱহাৰেই টেম্পাৰাৰ ঘাই বৈশিষ্ট্য। ভাৰতীয় মোগল আদি পদ্ধতিৰ টেম্পাৰা পদ্ধতি এই দ্বিতীয় অৰ্থৰহে। টেম্পাৰা চিত্ৰ প্ৰস্তুতিৰ বেলিকা চিত্ৰৰ আধাৰৰ সমতলখনত (শিল, কাঠ, কেনভাচ বা কাগজ) এটা বগা বা আনৰঙৰ প্ৰলেপ দি লোৱা হয়। ৰেখাৰ মাজেৰে বিৰিঙি উঠা সেই প্ৰলেপৰ আভাসে এটা গঠিত-ভাস্কৰ্যসুলভ গুণৰ সৃষ্টি কৰে। ৰঙৰ অনচ্ছতাই সৃষ্টি কৰে এটা উজ্জ্বলতাৰ। কিন্তু ৰংবোৰ ঘন হোৱাৰ কাৰণে এই পদ্ধতি ব্যৱহাৰ অতি কষ্টসাধ্য। প্ৰাচীন ভাৰতৰ টেম্পাৰা পদ্ধতি উদ্ধাৰৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পাচাৰ্য নন্দলাল বসুৰ দান অপৰিসীম।

ফ্ৰেস্কো: ফ্ৰেস্কো বুলি কলেই সাধাৰণতে প্ৰাচীৰ চিত্ৰৰ কথাকে উল্লেখ কৰা বুলি ভবা হয়। প্ৰকৃততে কিন্তু ফ্ৰেস্কো প্ৰাচীৰ চিত্ৰ (mural) অঙ্কণৰ এটা পদ্ধতিহে। ইয়াৰো লক্ষ্য হ'ল প্ৰাচীৰ চিত্ৰ দীৰ্ঘস্থায়ী কৰা। এই পদ্ধতিৰে চিত্ৰখন প্ৰাচীৰৰেই অংশ কৰি লোৱা হয়। প্ৰাচীৰৰ বহিৰাৱৰণ (প্লাষ্টাৰ)

শুকুওৱাৰ আগতেই ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰি পেলোৱা হয়, যাতে ৰংবোৰ চুণ-বালি ইত্যাদিৰে সৈতে মিলি প্ৰাচীৰখনেই চিত্ৰ হৈ পৰে। সেমেকা দেৱালত পানী ৰং ব্যৱহাৰ কৰা এই পদ্ধতিকেই ফ্ৰেস্কো বোলা হয়। ফ্ৰেস্কো পদ্ধতিত কাম কৰোঁতে অতি ক্ষিপ্ৰতাৰ প্ৰয়োজন হয় আৰু সেমেকা ৰং শুকালে কি ৰোল লব তাৰ বিষয়েও সম্যক জ্ঞানৰ প্ৰয়োজন। ইয়াতো টেম্পাৰাৰ দৰেই এটা উজ্জ্বলতা আৰু ভাস্কৰ্যসুলভ গুণ দেখা যায়। মধ্যযুগৰ ইটালীয় প্ৰাচীৰ চিত্ৰত এই পদ্ধতিৰ প্ৰচলন ব্যাপক। অজন্তাৰ চিত্ৰবোৰ সাধাৰণতে ফ্ৰেস্কো বুলি উল্লেখ কৰিলেও তাৰ পদ্ধতি ঘাইকৈ টেম্পাৰাহে।

এনকষ্টিক বা মম ৰং: প্ৰাচীন ৰোম আৰু গ্ৰীচত ইয়াৰ প্ৰচলন আছিল। ইয়াক কেৱল সমান প্ৰলেপ হিচাপেহে (flat) ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। চেঁচা হলেই গোট মাৰি যায় কাৰণে এই ৰং তপতে তপতে লগাব লাগে আৰু প্ৰলেপ যথেষ্ট ডাঠ হোৱাৰ কাৰণে সূক্ষ্ম কাম কৰাৰ সুবিধা নেথাকে। উজ্জ্বল বৰ্ণ বৈচিত্ৰৰ বাবে এই ৰঙ ব্যৱহাৰ মিনা (enamel) কৰাৰ দৰে দেখা যায়। কোনো শিল্পীয়ে এই গুণটোৰ বাবে পৰীক্ষামূলকভাৱে এতিয়াও এই পদ্ধতি ব্যৱহাৰ কৰে।

তেল-ৰং: গুহাচিত্ৰৰ যুগতে জন্তুৰ চৰ্বিৰ লগত ৰং মিহলাই ব্যৱহাৰ কৰাৰ উদাহৰণ আছে যদিও সাৰ্থক তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰ মধ্যযুগীয় ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাতহে দেখা যায়। টেম্পাৰা আৰু ফ্ৰেস্কোৰ ব্যৱহাৰৰ কঠিনতাৰ পৰা ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাক মুক্তি দিলে তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰে। সহজে বিয়পি যোৱা এই ৰঙৰ ব্যৱহাৰ চিত্ৰকৰে ধীৰে সুস্থিৰে কৰিব পাৰে। ফ্ৰেস্কোৰ দৰে লৰালৰি কৰিবৰ প্ৰয়োজন নেথাকে। টেম্পাৰাত ৰঙৰ ব্যৱহাৰ এবাৰ কেনেবাকৈ ভুল হলে শুধৰাবৰ উপায় নাথাকে। তেলৰঙৰ বেলিকা এটা প্ৰলেপৰ ওপৰত আন এটা প্ৰলেপ সহজেই দিব পাৰি। চৰিত্ৰত অনচ্ছ যদিও তেলৰ পৰিমাণ অনুযায়ী তাক ডাঠ বা পাতল কৰি লব পাৰি। ভেলাজকুৱেজ, গেইন্চ্‌বৰো আদি শিল্পীয়ে তেল-ৰং পানী-ৰঙৰ দৰেই পাতলকৈ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনে পাতল ৰঙৰ ব্যৱহাৰকে বোলে গ্লেজিং (glazing) আৰু কম তেলেৰে ডাঠকৈ ৰঙ লগোৱা পদ্ধতিৰ নাম ইম্পাষ্টো (impasto)।

তেল-ৰঙৰ আটাইতকৈ সুবিধাৰ কথা হ'ল ইয়াত টেম্পাৰা বা ফ্ৰেস্কো পদ্ধতিৰ দৰে সুস্পষ্ট ৰেখাৰে অংকিত বস্তুৰ চাৰিসীমা দিবলগীয়া নহয়। বস্তুৰ

স্বাভাৱিক অৱস্থানৰ দৰেই বিভিন্ন ৰঙেৰে আকৃতিৰ ৰূপ দিব পাৰি। ছাঁ-পোহৰৰ লীলা দেখুওৱাতো ইয়াত টেম্পাৰাৰ দৰে বাধা নাই। ৰেখাৰ কঠিনতাক ৰঙেৰে সাৱলীল কৰি আৰু একোটা ৰঙৰ বিভিন্ন গভীৰতাৰ (tone) প্ৰয়োগেৰে এই পদ্ধতিয়ে সহজেই বাস্তৱক ত্ৰিতলমাত্ৰিকতাৰ আভাস দিব পাৰে। তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰেৰেই ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাক বেচি বাস্তৱানুগ কৰিছিল বুলি ভাবিবৰ থল আছে। এইবোৰ কাৰণতেই তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰৰ সময়ৰপৰাই বিষয়-বস্তুৰ উপযোগী আবহপটৰ সুচাৰু ব্যৱহাৰ সম্ভৱপৰ হৈ চিত্ৰকলাত পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ (perspective) প্ৰয়োগ ব্যাপকতৰ কৰি তুলিলে। এই গুণটোৰেই চিত্ৰ-কলাত বিষয়-বস্তুৰ উপৰিও বাতাৱৰণৰ সৃষ্টি কৰিলে। ফ্ৰেস্কো আৰু টেম্পাৰা ভাস্কৰ্যৰ দৰেই বিষয়-বস্তু সৰ্বস্ব আছিল।

ভাৰতীয় চিত্ৰকলাত তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰ আধুনিক কালৰহে দান। মোগল-যুগৰ শেষৰ ফালে হাতী-দাঁতৰ ফলকৰ ওপৰত তেল অঙ্কিত চিত্ৰিকা (miniature) বিলাকতেই প্ৰথম তেল ৰং ব্যৱহাৰ কৰা হয়। বৰ্ত্তমান যুগত তেলৰঙেৰে অঁকা ইউৰোপীয় পদ্ধতি প্ৰায় সকলো দেশতে প্ৰচলিত হৈছে। ই ইউৰোপীয় সভ্যতাৰ প্ৰসাৰৰ প্ৰত্যক্ষ ফল।

জল-ৰং ঃ টেম্পাৰা আৰু ফ্ৰেস্কোত পানীত দ্ৰবনীয় ৰং ব্যৱহাৰ কৰা হলেও তাত ৰং যথেষ্ট ঘন কৰি লৈ প্ৰলেপ হিচাপে সমানভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। বৰ্ণন্তৰ বা ৰঙৰ গভীৰতাৰ তাৰতম্যৰে (tone) ছাঁ পোহৰৰ অথবা ত্ৰৈমাত্ৰিকতাৰ আভাস দেখুওৱা সম্ভৱ নহয়, কাৰণ তাত জল-ৰঙৰ প্ৰকৃতি অনচ্ছ। প্ৰকৃত জল-ৰঙৰ প্ৰকৃতি স্বচ্ছ আৰু তাক সাধাৰণতে কাগজৰ ওপৰতেই অঁকা হয়। কোনো বৰ্ণৰ প্ৰলেপেৰে কাগজখন প্ৰস্তুত কৰি লোৱা হয়, বৰঞ্চ কেতিয়াবা ৰেখাৰ কোমলতা আনি প্ৰয়োজনীয় বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰিবলৈ তেনেই পাতল ৰঙৰ বোল (wash) এটাৰে ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰা হয়। তুলিকাৰ টানেই জলচিত্ৰত বিভিন্ন বৰ্ণন্তৰৰ সৃষ্টি কৰে। ৰঙৰ স্বচ্ছতা আৰু বৰ্ণৰ কোমলতাই জলচিত্ৰত এটা কোমল ভাব আনি দিয়ে। বিশেষকৈ নিসৰ্গচিত্ৰ সমূহত বতাহ আৰু পোহৰৰ মুকলি ভাব এটা আনি দিয়াত সহায় কৰে। সেইবাবেই সচৰাচৰ নৈসৰ্গিকচিত্ৰতেই জল-ৰঙৰ প্ৰচলন বেচি। চীন জাপানৰ চিত্ৰকলা মূলতঃ জল-ৰঙৰ। ছবিৰ তলৰ সমতলৰ (কাগজৰ) বগা ৰঙৰ আভাসে জল-ৰঙৰ ছবিত আলফুলীয়া ভাব আনি দিয়ে, যিটো অন্য কোনো পদ্ধতিৰ ৰঙে নোৱাৰে। আধুনিক ভাৰতীয় শিল্পকলাত জল ৰঙৰ নতুন ব্যৱহাৰৰ

ক্ষেত্ৰত অবনীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ অৰিহণা আটাইতকৈ বেছি। আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ঘাই মাধ্যম হ'ল জল-ৰঙেই। তেল-ৰঙৰ ব্যৱহাৰ চিমেণ্ট কংক্ৰীটৰ দৰেই তেনেই সাম্প্ৰতিক কালৰ দান।

পাঁচ

শিল্পকলা বাস্তৱ প্ৰয়োজনৰ উৰ্দ্ধৰ সামগ্ৰী বুলি ভবা সকলে স্থাপত্যকলাক বাস্তু-বিদ্যা অৰ্থাৎ গৃহনিৰ্মাণকৌশল বুলি চমুৱাই থব খোজে। কাৰণ আন সকলো বোৰ শাখাকে প্ৰয়োজনৰ বাহিৰৰ বুলি ভাবিলেও মানুহৰ ঘৰটো কেৱলমাত্ৰ শোভাৰ বস্তু বুলি ভাবিব নোৱাৰি।

ঘৰসজা বিদ্যাই যদি স্থাপত্য হয় তথাপি আদিম মানুহৰ পৰ্ণকুটিৰক কোনো মানুহে স্থাপত্য বিদ্যাৰ অন্তৰ্ভূক্ত কৰি লব নোখোজে। কেৱল বাসৰ নিমিত্তে বি ঘৰত সি স্থাপত্য নিদৰ্শন নহয়; বাসৰ উপৰিও মানুহে যেতিয়া শোভাৰো প্ৰয়োজন বোধ কৰে তেতিয়াহে প্ৰকৃত স্থাপত্যৰ সৃষ্টি হয়। প্ৰয়োজনীয় বস্তুত শোভাবৰ্দ্ধন —সেয়েই আন আন শিল্পৰ দৰে স্থাপত্যৰো চৰিত্ৰ। মাটিৰ পাত্ৰ নিৰ্মাণৰপৰা ভাস্কৰ্য আৰু মাটিৰ পাত্ৰত বৰ্ণলেপনৰপৰা চিত্ৰবিদ্যাৰ দৰে। এই শোভাবৰ্দ্ধন বাহিৰা অলঙ্কাৰ নহবও পাৰে—গঠন কৰোঁতে বিভিন্ন অংশৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰি তাৰ ৰূপত এটা সৌসম্যৰ ভাবেইহে স্থাপত্যৰ দান।

উৎসৰ ফালৰপৰা চালে জীৱিত মানুহৰ বাসগৃহতকৈ মৃত বা অদেহীসকলৰ বাসগৃহ নিৰ্মাণৰপৰাহে স্থাপত্য সৃষ্টি। যাযাবৰী অৱস্থাত মানুহে সমাধি নিৰ্মাণ কৰিছিল। নিজে অস্থায়ী পৰ্ণকুটিৰত থাকিও দেৱতাসকলৰ বাবে মন্দিৰ সাজি দিছিল। মানুহৰ বাসগৃহত কেৱলমাত্ৰ প্ৰয়োজনীয় অংশটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হয়—দেৱতাৰ মন্দিৰত শোভাৰ ওপৰত বেচি গুৰুত্ব। সেইবাবেই সম্ভৱতঃ বুৰঞ্জীৰ যুগত সৰহভাগ স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন মন্দিৰ! যিবোৰ দেশত ৰাজপ্ৰাসাদৰ গুৰুত্ব বেছি—সেইবোৰতো এটা কথা লক্ষ্য কৰিব পাৰি যে সেই দেশৰ ধাৰণাত ৰজাজন ঈশ্বৰ নহলেও ঈশ্বৰৰ সাক্ষাৎ প্ৰতিভূ। বৌদ্ধ সংঘাৰামসমূহ নিৰ্মিত হোৱাৰ আগতেই স্তূপবিলাক নিৰ্মিত হৈছিল। বৰং স্তূপবিলাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েইহে চৈত্য বিহাৰ আদি নিৰ্মিত হৈছিল। স্তূপবিলাক এক প্ৰকাৰ সমাধিয়েই। দেশে দেশে কালে কালে ভৌগলিক অৱস্থান আৰু মানুহৰ প্ৰয়োজন অনুযায়ী বিভিন্ন উপাদানৰ সহায়ত বিভিন্ন স্থাপত্য ৰীতিৰ উদ্ভৱ হৈছে। প্ৰাচীন কালত কাঠ আদি অচিৰ-

অস্থায়ী বস্তুৰে গৃহনিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। পিচত যেতিয়া শিল, ইটা আদিৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা হ'ল তেতিয়াও বহু দিনলৈকে শিলৰ ঘৰবিলাকতো কাঠ বাঁহৰ ঘৰ সজা পদ্ধতি চলি থাকিল। গ্ৰীকবিলাকে শিলৰ খুটাৰ ওপৰত শিলৰ চ'তি থুৱাই চেপেটা চালৰ মন্দিৰ সাজিছিল, তেওঁবিলাকৰ বাসগৃহৰ কাঠৰ চ'তিৰ অনুকৰণত। চ'তি বৰ বেছি ডাঙৰ কৰিবলৈ টান। গতিকেই গ্ৰীক মন্দিৰবোৰ আছিল সৰু সৰু।

ভাৰতীয় স্থাপত্যত শিল খান্দি কৰা এক শ্ৰেণীৰ মন্দিৰ পোৱা যায়। শিল গাঁথি গৃহ নিৰ্মাণ কৰিব পৰা বিদ্যা সম্পূৰ্ণ হোৱাৰ আগতেই সেইবোৰ মন্দিৰ প্ৰস্তুত কৰা। সেইবোৰৰ আদৰ্শ আছিল হয়তো প্ৰকৃতিৰেই গুহাবোৰ। আৰ্চ (তোৰণাকৃতি নিৰ্মাণ) আৰু ভল্টৰ (কণী আকৃতিৰ চাল) ব্যৱহাৰো মানুহৰ প্ৰয়োজন সাপেক্ষেই হৈছিল। বহুতো মানুহ গোট খাব পৰা বিশাল কক্ষৰ যেতিয়া প্ৰয়োজন হ'ল তেতিয়াই বাস্তুবিদ্যা আৰু স্থপতিসকলে এই দুই পদ্ধতিৰ আবিষ্কাৰ কৰিলে। ভাৰসাম্যৰ সমতা ৰক্ষা কৰি ওপৰলৈ ক্ৰমে ধেনুভিৰীয়াকৈ শিল গাঁঠি নি আগৰ চেপেটা চ'তিয়ে ঢুকি পোৱাতকৈ বেচি ঠাই আগুৰিব পৰা হ'ল। আৰ্চৰ ব্যৱহাৰে পৃথিবীৰ বুৰঞ্জীৰ যুগত সকলো দেশৰে স্থাপত্যক কাঠ-বাঁহৰ অনুকৰণৰপৰা মুক্তি দি অট্টালিকাক বিশালতা দান কৰিলে। এতিয়া বিংশ শতাব্দীত লোৰ জকাঁযুক্ত চিমেণ্ট কংক্ৰীটে আৰ্চৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱা কৰি আনিছে।

আগতেই কোৱা হৈছে, ভৌগলিক কৰণে সহজে পোৱা উপাদানেই একোখন দেশৰ স্থাপত্যৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰে। প্ৰাচীন চীন দেশত কাঠেই আছিল স্থাপত্যৰ ঘাই সামগ্ৰী। গতিকে চীন দেশত বহুতো ঠাই আগুৰি থকা বহু চূড়াযুক্ত এক মহলীয়া কাঠৰ ঘৰৰ যোগেৰেই স্থাপত্য শিল্পই আত্ম প্ৰকাশ কৰিছিল। উদ্যান সৰোবৰ আদিৰ অৱস্থানো যেন তাত স্থাপত্যৰেই অঙ্গ আছিল।

ভাৰতবৰ্ষত শিল আৰু ইটাই স্থাপত্যৰ ঘাই উপাদান। ইজিপ্তুতো শিল আৰু ইটা। চিমেণ্ট কংক্ৰীটৰ ব্যৱহাৰৰ আগলৈকে শিল আৰু ইটাই সভ্যজগতৰ স্থাপত্যৰ ঘাই আহিলা আছিল।

ছয়

শিল্পীৰ মন আৰু শিল্পবস্তুৰ দেহৰ খবৰেই শিল্পকলাৰ একমাত্ৰ সমস্যা নহয়। স্ৰষ্টা আৰু দৰ্শক—এই দুচাম মানুহৰ অতি জটিল সম্বন্ধ এটাও শিল্পৰ কাহিনীৰ

অন্তৰ্গত। শিল্পীয়ে ৰচনা কৰে আৰু দৰ্শকে বা ৰসগ্ৰাহীসকলে উপভোগ কৰে—এই কথাৰ উল্লেখ একাধিক বাৰ কৰা হৈছে আৰু এই সম্বন্ধটো এক প্ৰকাৰ স্বতঃসিদ্ধ বুলিয়েই ধৰিলোৱা যেন দেখা যাব পাৰে। কিন্তু দৰাচলতে শিল্পী আৰু দৰ্শকৰ, শিল্পী আৰু সমাজৰ সম্বন্ধটো প্ৰকৃততেই অস্পষ্ট অমীমাংসনীয়, গতিকেই জটিল।

একালৰপৰা চাবলৈ হ'লে শিল্পী আৰু সমাজৰ সম্বন্ধটো উৎপাদনকাৰী আৰু গ্ৰাহকৰ সম্বন্ধ। আন উৎপাদিত দ্ৰব্যৰ দৰেই শিল্প-বস্তুও নিৰ্মিত হয় আৰু তাক উপভোগ কৰাৰ বিনিময়ত শিল্পীৰ জীৱিকাৰ সংস্থান হয়। উৎপন্ন-বস্তুৰ প্ৰয়োজনৰ বিষয়ে য'ত কোনো বিতৰ্কৰ অৱকাশ নাই তাত উৎপাদক আৰু গ্ৰাহকৰ সম্বন্ধ পোনপটীয়া। শিল্পকলা যিমানেই মানুহৰ আত্মিক উৎকৰ্ষৰ নিদৰ্শন নহওক লাগে, সি সদায় সাংসাৰিক আৰু ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োজনৰ বাহিৰৰ বস্তু; উৰ্দ্ধৰ হ'ব পাৰে, তথাপি বাহিৰৰ। সেইবাবেই উইলডুৰাণ্টৰ দৰে ইতিহাসবিদ দাৰ্শনিকেও শিল্পক জীৱনৰ মহৎ উপকৰা বস্তু বুলি উল্লেখ কৰিছে। *(noble superfuity of life)।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মতেও শিল্পৰ প্ৰাত্যহিক প্ৰয়োজনৰ উৰ্দ্ধৰ বস্তু। কিন্তু প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ উপকৰণ নহলেও শিল্প এক প্ৰকাৰে প্ৰয়োজনৰে বস্তু। দেহৰ ভোক সি দুগুচাব পাৰে, কিন্তু মনৰ ভোগ সি গুচায়। কিন্তু এই প্ৰয়োজন অতিমাত্ৰাই subjective। শাৰীৰিক ক্ষুধা, তৃষ্ণা নিবাৰণৰ পদ্ধতিত মানুহে মানুহে পাৰ্থক্য সচৰাচৰ কালগত আৰু ভৌগলিক। কিন্তু মনৰ আহাৰৰ বেলিকা একে স্থানকালৰ ভিতৰতে অনেক তাৰতম্য। গতিকে শিল্পৰ আৰ্থিক তথা সামাজিক মূল্য নিৰূপণ অত্যন্ত জটিল।

শিল্প-বস্তুৰ যোগেদি শিল্পীৰ মনৰ ভাব বা ধাৰণা প্ৰকাশ পায়, সেইটো শিল্পীৰ ব্যক্তিগত বস্তু—কিহৰ কাৰণেনো আন মানুহে তাক উপভোগ কৰে আৰু সেই উপভোগ কৰাৰ বিনিময়ত শিল্পীক জীয়াই ৰাখে? এজনৰ বা কেইজন-মানৰ ব্যক্তিগত ধাৰণা কিছুমানক আন বহুতে মূল্য দি কিনিব লাগে কিয়?

তাৰ এটা কাৰণ হব পাৰে এই—আন কিছুমান মানুহে (সমাজে) সেই বস্তুটোৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনুভৱ কৰে। হয়তো সেইটো আত্মিক প্ৰয়োজন। শিল্পীজনে তেওঁলোকৰ মনে বিচৰা বস্তুৰ সন্ধান দিয়ে শিল্প-বস্তুৰ মাজেৰে আৰু সেইবাবে শিল্পবস্তুটোত সমাজে নিজৰ ধাৰণাৰ প্ৰতিচ্ছায়া দেখে। এই

একাত্মীয়তাবোধেই শিল্পৰ ৰস গ্ৰহণৰ সবাতোকৈ প্ৰধান কাৰণ। ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ ইতিহাসত এটা কথা মন কৰিব লগীয়া যে হয়ৈসল ৰাজত্বৰ স্থাপত্য আৰু পাল ৰাজত্বৰ ভাস্কৰ্যৰ আগলৈকে কোনো-ঠাইতে ভাস্কৰ, চিত্ৰকৰ বা স্থপতিৰ নাম পাবলৈ নাই। ভাৰতীয় শিল্পৰ সকলো প্ৰাচীন গৌৰৱ অনামী শিল্পীৰ সৃষ্টি। আনকি ৰামায়ণ আদি মহাকাব্যও দৰাচলতে অনামী কবিৰ লোকগীতিৰ ভিত্তিত ৰচিত। শিল্পৰ লগত সমাজৰ তেতিয়া সম্বন্ধ ইমান ঘনিষ্ঠ যে গোটেই শিল্প-বস্তুখিনি কাৰো ব্যক্তিগত কল্পনা বা কৰ্মৰ চানেকী বুলি ধৰা নহৈছিল। শিল্পীসকল সমাজৰেই অঙ্গ—গতিকে শিল্পত সমগ্ৰ সমাজৰ মনৰ ছাঁ। [অৱশ্যে শিল্প, নৰ্তক, কাৰিকৰ ইত্যাদিক অলপ হীন চকুৰে চোৱা হৈছিল বুলি বৌদ্ধ আৰু হিন্দু সাহিত্যত উল্লেখ আছে। কিন্তু সেইটো বোধকৰো সামাজিক সমস্যা আছিল। শিল্পীক বৰ্জন কৰিলেও শিল্পক ভাৰতে সদায় উচ্চ আসন দি আহিছে।]

কিন্তু শিল্পৰ পিচৰ বুৰঞ্জীত শিল্প আৰু সমাজৰ এই একাত্মীয়তা সিমান সহজ হৈ নেথাকিল। সমাজে বিচৰা বস্তুকে যদি শিল্পীয়ে দিব লগীয়া হয়, তেতিয়া হলে দেখোন শিল্পীৰ স্বকীয়তা নথকাই হব! °শিল্পকলালৈ যিবোৰ নতুন নতুন বস্তু আহিবলৈ ধৰিলে সেইবোৰ সকলো সমাজৰ প্ৰত্যক্ষ অনুমোদন ক্ৰমেই আহিছেনে? সমাজে বিচৰা বস্তুকহে যদি শিল্পীয়ে দিবলগীয়া হয়—তেতিয়াহলে এজন শিল্পীৰ লগত আন এজনৰ পাৰ্থক্য কেৱলমাত্ৰ কাৰিকৰী দক্ষতাৰ পাৰ্থক্যহে হৈ পৰিব। শিল্পীৰ মনৰ জগতখনৰ সংবাদ শিল্পীয়ে কেনেকৈ দিব? চমু কথাত কবলৈ হলে এজন শিল্পীয়ে নতুন বস্তু এটা সমাজক কেনেকৈ দিব? দিলেও সমাজে কেনেকৈ ল'ব?

শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জীত এটা কথা স্পষ্টকৈ দেখা যায় যে শিল্পৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ প্ৰয়োজনীয় সামগ্ৰীৰ আনুষঙ্গিক অলঙ্কৰণ হিচাপেই হৈছিল। তাৰ পিচত সামাজিক বিশ্বাসৰ (উৎসৱ, ধৰ্ম আদি) অনুষঙ্গৰ যোগেদিয়েই মানুহৰ শিল্প প্ৰচেষ্টাই আত্মপ্ৰকাশ কৰে। এই প্ৰয়োজন আৰু বিশ্বাসৰ অনুগামী হয়েই শিল্পই শিল্পৰূপে স্বীকৃতি পাবলৈ আৰম্ভ কৰে। অৰ্থাৎ কোনো শিল্পীয়ে যদি কোনো নতুন আঙ্গিক বা মাধ্যমৰ পৰীক্ষা কৰে সমাজৰ সাধাৰণ মানুহে সেই নতুনত্ব নুবুজিব বা উপলব্ধি নকৰিব পাৰে, কিন্তু সেই নতুনত্ব যি বিশ্বাসৰ প্ৰয়োজনত ব্যৱহৃত হয়—সেই বিশ্বাসটো সমাজৰেই বস্তু, গতিকে সেই বিশ্বাসটোৰ লগত শিল্প-বস্তু জড়িত থকাৰ কাৰণেই শিল্পবস্তুকো গ্ৰহণ কৰে। এইটো মানুহৰ

উৎকৰ্ষসাধনৰ বুৰঞ্জীৰ এটা সাধাৰণ সূত্ৰ : জনাৰপৰাই যাত্ৰা কৰি নজনাক গ্ৰহণ কৰা হয়। আৰু অৱশেষত সেই নজনাটো জনাৰ শাৰীলৈ উঠে। ধৰ্মৰ কাৰণেই শিল্পীৰ মনৰ মানসমূৰ্তিক সমাজে গ্ৰহণ কৰে আৰু ক্ৰমে সেই মূৰ্তিয়েই ধৰ্মবিশ্বাসৰ সহায়ক হৈ পৰে।

আৰু এটা কথা শিল্প আৰু সমাজৰ ক্ষেত্ৰত সদায় প্ৰযোজ্য। শিল্প যিদৰে শিল্পীৰ সাধনাৰ বস্তু, শিল্পৰ ৰস গ্ৰহণো ৰসগ্ৰাহীৰ সাধনাৰ ফল। দৰ্শকৰ মন প্ৰস্তুত নাথাকিলে শিল্পই মনত একো ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে। ৰস গ্ৰহণৰ ক্ষমতা 'প্ৰাক্তন লব্ধ' বুলি যি এটা ধাৰণা আছে সেইটো মানুহৰ মনস্তাত্বিক স্তৰবিভাগৰ ক্ষেত্ৰত সত্য হব পাৰে, কিন্তু বিভিন্ন শিল্প-বস্তুৰ অন্তৰ্নিহিত সৌন্দৰ্যৰ উপলব্ধিৰ কাৰণে দৰ্শকৰ মনৰ প্ৰস্তুতি প্ৰয়োজনীয়। ভাৰতীয় মাৰ্গসংগীত সাধাৰণ শ্ৰোতাৰ বাবে প্ৰথমতে অকিঞ্চিৎকৰ অথবা নিৰৰ্থক যেন লাগিব পাৰে, কিন্তু দহোটা গান শুনাৰ পিচত সেই ধাৰাৰ অন্তৰ্নিহিত পদ্ধতিৰ বিষয়ে কিছু জ্ঞান হোৱাটো স্বাভাবিক। সাধাৰণতে একোখন সমাজত যিবিলাক শিল্পধাৰা প্ৰচলিত হৈ থাকে, সেইবোৰৰ লগত সেই সমাজৰ মনটোও বন্ধা থাকে। গতিকে সেই শিল্পধাৰাবোৰত ৰসোপলব্ধি স্বতঃসিদ্ধ অথবা প্ৰাক্তন-লব্ধ বুলি ভবা হয়। কিন্তু অন্য দেশৰ বা অন্য কালৰ শিল্প-বস্তুৰ সৌন্দৰ্য উপভোগৰ ক্ষেত্ৰত সেই 'প্ৰাক্তন' আৰু নাথাকে। অভ্যাস আৰু কৰ্ষণৰ যোগেৰে তাৰ ৰসোপলব্ধি কৰিব লগীয়া হয়। শিল্পৰসিকে জ্ঞাতসাৰে বা অজ্ঞাতেই তাৰ সাধনা কৰে। শিল্পৰ নতুনত্ব গ্ৰহণযোগ্য হোৱাৰ ইও এটা কাৰণ।

সাধাৰণতে, অৱশ্যে সমাজ আগৰ পুৰুষৰ ধ্যান-ধাৰণাবোৰতেই মগ্ন থাকে। সেইবাবে একোটা যুগৰ শিল্পকাৰ্যই তাৰ পিচৰ পুৰুষতহে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা দেখা যায়। সেই বাবেই ইউৰোপীয় শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জীত প্ৰায়েই দেখা যায়—এখনো ছবি বেচিব নোৱাৰি কপৰ্দকহীন হিচাপে অনাহাৰে মৃত্যুৰ মুখত পৰা শিল্পীৰ ছবি পিচৰ পুৰুষে প্ৰচুৰ মূল্যেৰে কিনে—যাৰ একাংশ-পোৱা হলেও শিল্পীজনৰ তেনে নিকৰুণ মৃত্যু নহ'লহেঁতেন! শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত উৎপাদন আৰু ব্যৱহাৰৰ এইটো বৰ কঠোৰ নীতি!

বহুতে সেই কাৰণেই ক'ব খোজে, যিসকল শিল্পীয়ে নিজৰ জীৱন কালতো প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে আৰু পিচৰ কালতো সেই গৌৰৱ অক্ষুণ্ণ ৰাখে তেওঁলোকে

শিল্পীৰ সাৰ্বজনীন মানস দৃষ্টি আৰু সেই সময়ৰ সমাজৰ চাহিদাৰে নৈতে সন্ধি কৰে। যুগে যি বিচাৰে তাক সম্পূৰ্ণৰূপে দি তেওঁলোক হয় যুগন্ধৰ, আৰু মনৰ গভীৰতম সৰ্বমানৱীয় অনুভূতি প্ৰকাশ কৰি তেওঁলোক হয় যুগোত্তীৰ্ণ। শ্বেকছ্‌পীয়ৰৰ বিষয়েও এই মন্তব্য প্ৰয়োগ কৰা হয়।

কিন্তু শিল্পীৰ এই কীৰ্তিক কেৱল 'সন্ধি' বুলি কৈ থলেই মীমাংসা নহয়। দৰাচলতে জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ সাধাৰণীকৰণৰ পৰাহে এনে শক্তিৰ জন্ম হয়। একমাত্ৰ প্ৰচলিত আঙ্গিকৰ ব্যৱহাৰৰ বাহিৰে আন কোনো প্ৰকাৰৰ সন্ধি শিল্পীয়ে কৰিব লগীয়া নহয়।

কোনো দেশ বা কালৰ প্ৰচলিত আঙ্গিকৰ কথাৰ এটা কথা স্বীকাৰ কৰিব লগীয়া হয় যে সেইবোৰ সেই সময়ৰ প্ৰচলিত প্ৰথাৰ বাহিৰে আন একো নহয়। কবিতাৰ মিলে মানুহৰ কাণত কিয় সুৰঝংকাৰ দিয়ে, জাপানত যে এক ধৰণৰ নাটক প্ৰচলিত হ'ল, ইউৰোপত তেনে নহ'ল কিয়? ইউৰোপীয় সংগীতৰ মূলত হাৰমনি, ভাৰতীয় সংগীতৰ সুৰ—এইবোৰ ঐতিহাসিক কাৰণাৱলীয়ে গঢ় দিয়া কিছুমান প্ৰথা মাথোন।

শিল্পসৃষ্টিৰ তথ্যৰে সেইবোৰৰ তত্ত্ব নিৰ্ণীত নহয়। মানুহৰ সহজাত সৌসম্য-বোধৰ বাহিৰে আন কোনো ক্ষেত্ৰতে একদেশ বা এককালৰ লগত দেশান্তৰ বা কালান্তৰৰ শিল্পকলাৰ ঐক্য দেখা নাযায়। সেইবাবে এযুগৰপৰা একদেশৰ শিল্প-কলা অন্যযুগ বা অন্যদেশৰ মানুহে বৰ্বৰতাৰ নিদৰ্শন বুলি ভবাৰ দিন উকলি যোৱা বেচি দিনৰ কথা নহয়।

প্ৰাসঙ্গিক টোকা :

১। **সমবেদী ইন্দ্ৰজাল** [Sympathetic magic] : প্ৰকৃতিৰ কোনো প্ৰক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ কৰিলে প্ৰকৃতিতো সেই প্ৰক্ৰিয়া ঘটে বুলি আদিম সমাজত বিশ্বাস কৰা হৈছিল। যেনে, বহুতো আদিম মানুহে বৰষুণ হবৰ কাৰণে ওপৰলৈ পানী ছটিয়ায়। এনে প্ৰক্ৰিয়াবোৰেই সমবেদী ইন্দ্ৰজাল। আন হাতে আকৌ, প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণেই শিল্পকলাৰ মূল বুলি এৰিষ্টটল আদি দাৰ্শনিকে কয়। সমব্যথী ইন্দ্ৰ-জালৰ উদ্দেশ্যেৰেই মানুহে প্ৰথমে প্ৰকৃতিক অনুকৰণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে কাৰণেই ইন্দ্ৰজালক শিল্পৰ জনক বুলি ভবা হয়।

২। **ইন্দ্ৰজালৰ আলোড়ক গুণ** [Evocative power] : আদিম বিশ্বাস মতে ইন্দ্ৰজালে প্ৰকৃতিক প্ৰভাৱিত কৰে। ইন্দ্ৰজালৰ প্ৰতি সঁহাৰি হিচাপে প্ৰকৃতিয়ে প্ৰক্ৰিয়াটোৰ দৰে একে চৰিত্ৰৰ প্ৰক্ৰিয়া এটা সংঘটিত কৰে। এইটোৱেই তাৰ আলোড়ক গুণ। শিল্পকলায়ো ৰূপায়িত বস্তু বা ভাববোৰৰ যোগেদি মানুহৰ (দৰ্শকৰ) মনত সমধৰ্মী অনুভূতি সৃষ্টি কৰে বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। দৰ্শকৰ ফালৰপৰা এইটো হ'ল শিল্পৰ বিষয়-বস্তুৰ লগত একাত্মীয়তা; আৰু শিল্পবস্তুৰ ফালৰপৰা ই হ'ল আলোড়ক গুণ।

৩। **কান্তি বিদ্যা** [Aesthetics] : মানুহৰ জীৱন যাত্ৰাত (যাইকৈ শিল্প-কলাত) সৌন্দৰ্যৰ তত্ত্ব অনুসন্ধান কৰা বিদ্যা। এই বিদ্যাক 'নন্দন তত্ত্ব'ও বোলে।

৪। **কলাৰ কাৰণে কলা** [Art for art's sake] **আৰু জীৱনৰ কাৰণে কলা** : এই দুটা শ্লোগান ধৰ্মী মতবাদ সামাজিক ফালৰপৰা দুটা বিপৰীত মেৰুত অৱস্থিত। প্ৰথমটোৰ মতে উদ্দেশ্যৰ চেকা থাকিলেই কলা আৰু কলা হৈ নাথাকে—সি হৈ পৰে বিজ্ঞাপন ধৰ্মী। দ্বিতীয়টোৰ মতে মহৎ উদ্দেশ্য নাথাকিলে কলা সৃষ্টি কেৱল মাত্ৰ শূন্য মগজুৰ অসাৰ স্বপ্ন হৈ পৰে। কিন্তু শিল্পকলাক জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি বুলি গ্ৰহণ কৰাত দুয়োদলেই বিশেষ আপত্তি নকৰে।

ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ প্ৰকৃতি

ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ উৎপত্তিকাল নিৰ্ণয় কৰা কঠিন। ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ উৎপত্তি, ক্ৰমবিকাশ আৰু স্বৰূপ বুজিবলৈ ভাৰতৰ ইতিহাসৰ পম খেদিব লাগিব—ভাৰতত উদ্ভৱ হোৱা ধৰ্মৰ বিকাশ মনত ৰাখিব লাগিব। ভাৰতত অতীত সুদীৰ্ঘ, একক আৰু অবিভাজ্য। স্মৰণাতীত কালৰেপৰা ভাৰতীয় সভ্যতাৰ ধাৰা পৰিবৰ্তনৰ মাজেদি অবিচ্ছিন্নভাৱে বৈ আহিছে আৰু আজিও বব লাগিছে। বহুত ঘটনাৰ সুদীৰ্ঘপ্ৰসাৰী পৰিণামে ভাৰতীয় অতীতক গঢ় দিছে। আৰ্য, পৰ্থিয়ান, গ্ৰীক্, শক, কুশান, হূন, তুৰ্কী, মোগল, পাঠান আদি জাতি উপজাতিয়ে ভাৰতক নিজৰ বাসভূমি কৰোঁতে নিজৰ সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্য দান কৰিছে। তাৰ উপৰি আছে দ্ৰাবিড় সংস্কৃতিৰ ধাৰা আৰু অন্যান্য আদিম সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ। এই সকলোবোৰ কাৰ্যই ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ ক্ৰমবিকাশত বৰঙণি যোগাইছে।

ভাৰতীয় চাৰুকলা আৰম্ভণিৰেপৰা ধৰ্মীয় চিন্তাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত—কেৱল প্ৰভাৱিতই নহয়, ধৰ্মীয় ধাৰণাৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত। গতিকে বিভিন্ন ধৰ্মই কোন সময়ত কেনে গঢ় লৈছিল আৰু জনসাধাৰণে কেনেভাৱে তাক গ্ৰহণ কৰিছিল এই সকলোবোৰ বিষয়ৰ ঘনিষ্ঠ পৰিচয় ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ একান্ত অপৰিহাৰ্য।

ভাৰতীয় ধৰ্মৰ অভ্যুত্থান তাৰ অন্তৰ্নিহিত তত্ত্বৰ বিষয়ে ধাৰণা নহলে, ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ বিশেষকৈ ভাস্কৰ্য নৃত্য আৰু চিত্ৰাঙ্কণৰ বিষয়ে সুস্পষ্ট ধাৰণা নজন্মে। ক্ষুদ্ৰপৰিসৰৰ এই প্ৰবন্ধত ধৰ্মৰ অভ্যুত্থান বিস্তাৰ আৰু পৰিণতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা সম্ভৱপৰ নহয় যদিও সংক্ষেপে উল্লেখ একান্ত অপৰিহাৰ্য। বৈদিক ধৰ্ম খ্ৰীষ্টপূৰ্ব তিনি হেজাৰমান বছৰৰপৰা ভাৰতত বিৰাজমান যদিও, খ্ৰীষ্টপূৰ্ব পঞ্চদশ শতকমানৰপৰা উপনিষদিক চিন্তাধাৰাৰ সুস্পষ্ট প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। সেই সময়ত জগৎ, জীৱ (আত্মা), ঈশ্বৰ (পৰমাত্মা) আৰু ঈশ্বৰৰে সৈতে জীৱৰ সম্বন্ধ (আত্মা পৰমাত্মাৰ সম্বন্ধ) আদি চিন্তাই ভাৰতীয় মনত আলোড়ন সৃষ্টি কৰিছিল। সেই যুগতে যি আত্মা-পৰমাত্মা সম্পৰ্কীয় চিন্তাৰ সোঁত বলিছিল,

তাৰ ধাৰা ক্ষীণকৈ হলেও অষ্টাদশ শতকলৈকে বৈ আছিল। হয়তো আজিও বৈ আছে।

উপনিষদিক এই চিন্তাৰ সোঁতত জৈন আৰু বৌদ্ধ ধৰ্মৰ চিন্তাৰ সোঁত আহি পৰিল। গতিৰ পৰিবৰ্তন হল—বসুধা প্ৰসাৰী চিন্তাই সকলো সামৰি ললে। কালক্ৰমত শৈৱ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ আৰু নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱো সমানেই পৰিল। শিখ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱো ক্ষেত্ৰবিশেষত প্ৰতিফলিত হ'ল। গতিকে ভাৰতীয় চাৰুকলাই যেতিয়া নৱৰূপত দেখা দিছে, তেতিয়াই তাৰ মূলত এনে প্ৰভাৱ সক্ৰিয় হৈ পৰিছে।

চাৰুকলা আৰু কাৰুকলা ৰূপে কলাৰ দুটা ভাগ কৰা হৈছে। চাৰুকলা বুলিলে সাহিত্য, সঙ্গীত, নৃত্য, ভাস্কৰ্য চিত্ৰাঙ্কণ আদি বিষয়বোৰ আহে যদিও আমাৰ আলোচনা ঘাইকৈ ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰাঙ্কণতে পৰিসীমিত হব। অৱশ্যে প্ৰসঙ্গক্ৰমে কাৰুকলা আৰু স্থাপত্যৰ উল্লেখ অপৰিহাৰ্য।

ঐতিহাসিক ধাৰা: খ্ৰীষ্টপূৰ্ব তিনি-চাৰি হেজাৰ বছৰৰ আগৰ সিন্ধু-সভ্যতাকে ভাৰতীয় সভ্যতাৰ প্ৰাচীনতম নিদৰ্শন বুলি ধৰা হয়। খনন কাৰ্যৰ ফলত আবিষ্কৃত সিন্ধুসভ্যতাৰ উপাদানৰাজিৰ মাজত স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ অলেখ সৰু বৰ নিদৰ্শন ওলাইছে। সিন্ধুসভ্যতাৰ কেন্দ্ৰভূমি হৰপ্পা আৰু মহেঞ্জোদাৰোত ওলোৱা বিশাল আৰু ক্ষুদ্ৰ সৌধৰাজিৰ ভগ্নাৱশেষ সেই যুগত উন্নত আৰু পৰিকল্পিত স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন। এই নিদৰ্শনসমূহে প্ৰকাশ কৰা বৈশিষ্ট্যত বৈদেশিক প্ৰভাৱ আছিল নে নাই আৰু আছিল যদি কি পৰিমাণে আছিল আৰু কেনেভাৱে সেই প্ৰভাৱ আহিছিল সেই বিষয় এতিয়াও তৰ্ক সাপেক্ষ হৈয়ে আছে। তথাপি সিন্ধুসভ্যতাৰ স্থাপত্যত যে সমসাময়িক অক্কাদ, চুমেৰ, এলাম আদি সভ্যতাৰ স্থাপত্যতকৈ বহুত বিষয়ত বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ—তাত অকণো সন্দেহ নাই। চতুস্কোণ স্তম্ভ, আৰ্চ আদি এই স্থাপত্যৰ বৈশিষ্ট্য, ইয়াক ভাৰতৰ নিজৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। পোৰা ইটা (পক্ক ইষ্টক) আৰু ৰ'দত শুকোৱা ইটা (আম ইষ্টক) এই দুয়ো বিধ ইটাৰ ব্যৱহাৰো সমানে উল্লেখযোগ্য।

ধাতু নিৰ্মিত মূৰ্তি আৰু শিলত কটা মূৰ্তিৰ বাহিৰেও পোৰা মাটিৰ অসংখ্য সৰু-বৰ মূৰ্তি মহেঞ্জোদাৰো হৰপ্পা আদি ঠাইত ওলাইছে। এই মূৰ্তিসমূহৰ গঠন বৈশিষ্ট্যই সেই যুগৰ ভাস্কৰৰ মানৱ শৰীৰ তত্ত্বৰ জ্ঞান আৰু কাৰুকাৰ্য পটুতাৰ আভাস দিয়ে।

মহেঞ্জোদাৰোত ওলোৱা ব্ৰঞ্জৰ নাৰীমূৰ্তিৰ শাৰীৰিক অৱয়ব সংস্থান, অৱস্থান ভঙ্গী আৰু নিৰ্মাণ কৌশলে সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে।

এই নাৰীমূৰ্তিৰ বাওঁহাতত বাহুমূলৰপৰা শাৰী শাৰী বাজু আছে, সোঁহাতত আছে বাজু আৰু খাৰু আৰু ডিঙিত আছে কণ্ঠহাৰ। ঈষৎ আকুঞ্চিত বাওঁ আঠু আৰু সোঁহাত কঁকালত দি উদ্দীপক ভঙ্গীত ঠিয় হৈ থকা সম্মোহনকাৰী এই নগ্ন নাৰীমূৰ্তিয়ে ত্ৰিভঙ্গ অৱস্থানৰ পূৰ্বাভাস দিয়ে। চকু, মুখ, ভুৰু আৰু ওঁঠৰ ৰূপায়ণে বিশেষ নৃগোষ্ঠীৰ শাৰীৰিক গঠন প্ৰকাশ কৰিছে। মুঠতে এই নগ্ন নাৰীমূৰ্তি ভাস্কৰ্যৰ অপূৰ্ব নিদৰ্শন।

মহেঞ্জোদাৰোত ওলোৱা দাড়ি থকা পুৰুষ মূৰ্তিৰ গঠনত চুমেৰীয় ভাস্কৰ্যৰ আহি দেখা যায় যদিও স্বৰূপতে ই ভাস্কৰ্য স্বকীয়াভাৱে গঢ় লোৱা। ষাঁড়ৰ প্ৰতিকৃতি আৰু তাত থকা লিপিয়ে সেই যুগৰ ধৰ্মৰ একোটা দিশ প্ৰকাশ কৰিছে।

হৰপ্পাত ওলোৱা মূৰ আৰু হাত ভৰি নথকা মূৰ্তিত (Torso, দেহাংশ) সেই যুগৰ ভাস্কৰৰ অপূৰ্ব দক্ষতা আৰু শৰীৰতত্ত্ব অধ্যয়নৰ পৰিচয় পোৱা যায়। এই মূৰ্তিত নিতম্ব আৰু নিতম্বৰ ওপৰ ভাগৰ প্ৰকাশে শিল্পীৰ সৌন্দৰ্যবোধ আৰু সেই সৌন্দৰ্যক শিলত ৰূপ দিয়াৰ অনন্য সাধাৰণ দক্ষতা প্ৰকাশ কৰিছে।

পোৰা মাটিৰ অসংখ্য পুতলাক চাৰুশিল্প নুবুলি কাৰুশিল্প বোলাহে উচিত হব। এই পুতলাবোৰ শামুক, শঙ্খ আৰু পাথৰৰ অলঙ্কাৰসমূহ কাৰু-শিল্পৰ অপূৰ্ব নিদৰ্শন।

সিন্ধু-সভ্যতাৰ পিচতে কালানুক্ৰমিকভাৱে বৈদিক যুগলৈ আহিব পাৰি কিন্তু বৈদিক যুগৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্যৰ কোনো নিদৰ্শন আজিলৈকে ওলোৱা নাই। গতিকে ঐতিহাসিক কালানুক্ৰম ৰক্ষা কৰি ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ আলোচনা কৰিলে বৌদ্ধযুগৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্যৰ আলোচ্য বিষয় হৈ পৰে। বৈদিক যুগৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন ওলোৱা নাই যদিও, সেই যুগৰ চিন্তাৰ প্ৰভাৱ পৰৱৰ্তী যুগৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্যত প্ৰবলভাৱে বিদ্যমান। বিশেষকৈ মূৰ্তিতত্ত্বৰ ক্ষেত্ৰত মূৰ্তিৰ গঠন, অঙ্গসংস্থান আৰু অৱস্থানৰ বাবে এই প্ৰভাৱৰ বিষয়ে জনাটো একান্ত অপৰিহাৰ্য।

মূল প্ৰেৰণা :—ভাৰতীয় মূৰ্তিতত্ত্বৰ মূলত কি প্ৰেৰণা সততে বিদ্যমান আৰু কিহে ইয়াক প্ৰাণৱন্ত কৰিছিল সেই বিষয়ে—প্ৰথমেই সাকাৰ নিৰাকাৰৰ ধাৰণা, একৰ বহুৰূপে বিদ্যমানতা, সসীমৰ মাজত অসীমৰ প্ৰকাশ আদি বিষয়বোৰ চিন্তা কৰিব লাগিব।

ঈশ্বৰ (পৰমাত্মা) বাঙ্-মনৰ অগোচৰ, নিৰাকাৰ, ভূমা কেৱল প্ৰকাশ মাত্ৰ। আকৌ সেই পৰমাত্মাৰে প্ৰকাশ সাকাৰ ৰূপে, বহুৰূপে। একৰ অসংখ্যৰূপে প্ৰকাশ দেখুওৱা হৈছে—বহু শিৰ আৰু বহু হাতৰ যোগেদি। সেইবাবেই শিৱ পঞ্চানন, ব্ৰহ্মা চতুৰ্মুখ, দুৰ্গা দশভুজা, বিষ্ণু চতুৰ্ভুজ।

পৰমাত্মা স্ৰষ্টা আৰু সমস্ত জগতখনেই সৃষ্ট—গতিকে জগত পৰমাত্মাৰ বিকাশ মাত্ৰ। এয়ে অসীমৰ সসীমত প্ৰকাশ।

প্ৰশ্ন হয় ভূমাৰ ধাৰণা ক্ষুদ্ৰত, অসীমৰ প্ৰকাশ সসীমত হয় কেনেকৈ? স্বৰূপতে যথাযথভাৱে এনে প্ৰকাশ স্থুল ভাস্কৰ্যত বা মূৰ্তিত হব নোৱাৰে—কেৱল এনে প্ৰকাশৰ আভাস আৰু ইঙ্গিতহে ভাস্কৰে বা চিত্ৰকৰে দিব পাৰে। সেই আভাস আৰু ঈঙ্গিতৰ একমাত্ৰ মাধ্যম হৈছে প্ৰতীকাশ্ৰয়ী ব্যঞ্জনা। প্ৰতীকৰ বাহিৰে অন্য কোনো মাধ্যমেৰে ব্যঞ্জনাৰ বাহিৰে অন্য কোনো কৌশলেৰে ভূমাৰ ধাৰণা, অসীমৰ কল্পনা আৰু জগদ্-ব্যাপক ৰূপৰ প্ৰকাশ মূৰ্তিত আৰু চিত্ৰত দেখুওৱা অসম্ভৱ। সেইবাবে আৰম্ভণিৰেপৰা ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য চিত্ৰ বিদ্যাই প্ৰতীক আৰু ব্যঞ্জনাৰ আশ্ৰয় লৈছে। প্ৰকৃততে প্ৰতীক হ'ল ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ ভাব প্ৰকাশৰ মাধ্যম আৰু ব্যঞ্জনা হ'ল মুখৰ ভাষা।

ভাৰতীয় ভাস্কৰ আৰু চিত্ৰকৰৰ মানৱ-শৰীৰ তত্ত্বৰ সম্পূৰ্ণ জ্ঞান আছিল, সূক্ষ্ম অধ্যয়ন আৰু মননো আছিল। শৰীৰৰ প্ৰত্যেক অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ অৱস্থান অঙ্গ-সমূহৰ পৰস্পৰ সাপেক্ষতা আৰু নিৰপেক্ষতা, পৰস্পৰৰ মাজৰ সম্বন্ধ আৰু আপেক্ষিক প্ৰাধান্যৰ বিষয়েও তেওঁলোকে ভালকৈ অধ্যয়ন কৰিছিল আৰু অনুশীলনো কৰিছিল। কিন্তু সেই বুলি ভাৰতীয় ভাস্কৰে বা চিত্ৰকৰে নিজৰ চৰ্মচকুৰে যি দেখিছিল তাৰে অনুকৰণ কৰা নাছিল—তেওঁলোকৰ মনোমুকুৰত যি ৰূপত বস্তু (object) প্ৰতিফলিত হৈছিল—তাকে সেই কলাকুশলীসকলে ৰূপ দিছিল ছেনাৰে পাথৰত, তুলিকাৰে পটত আৰু শিলাময় ভিত্তিত। তেওঁলোকে দৃশ্যমান বস্তুৰ হুবহু প্ৰতিফলনত অলপো গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাছিল। এই দৃষ্টিৰে চালে ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ স্বৰূপ স্ৰজনধৰ্মী আৰু ধ্যানগম্য।

পৰমাত্মা বা পৰমসত্তা এক হৈয়ো, বহুৰূপে প্ৰকাশ হোৱা অৱস্থাক সৃষ্টিস্থিতি আৰু সংহাৰ—এই তিনি অৱস্থাৰ মাজেদি বুজাব খোজা হৈছে।

সেই তিনি অৱস্থাৰ একোটা সাকাৰ ৰূপ দিয়া হৈছে। যিকোনো বস্তুৰে

উৎপত্তি, স্থিতি আৰু নাশ আছে; সংসাৰবো সৃষ্টি, স্থিতি আৰু প্ৰলয় আছে। স্থিতি অৱস্থাত আছে বিঘিনি, আছে সম্পদ, আছে জ্ঞান আৰু কত কি।

ইমান ব্যাপক ধাৰণা এটা প্ৰকাশ কৰা হৈছে সৃজনত ব্ৰহ্মা কমলাসন (আসন বাহন আদিৰ বিষয়ে পিছত কোৱা হৈছে), স্থিতিত সুদৰ্শনধাৰী বিষ্ণু, সংহাৰত ত্ৰিশূলধাৰী বৃষভবাহন ৰুদ্ৰ। বিঘ্ন বিনাশনত গণেশ, ঐশ্বৰ্য আৰু প্ৰাচুৰ্যত লক্ষ্মী আৰু জ্ঞান-বিদ্যাত সৰস্বতীৰ কল্পনা; সেই সেই ৰূপত প্ৰকাশ প্ৰকৃততে একৰ বহুৰূপে প্ৰকাশৰে ৰূপান্তৰ মাত্ৰ।

সৃষ্টি স্থিতি আৰু সংহাৰৰ ৰূপ বাল্য-যৌৱন আৰু বাৰ্দ্ধক্য ৰূপে কল্পনা কৰাৰ মনোজ্ঞ নিদৰ্শন। বোম্বেৰ সাগৰৰ মাজত থকা এলিফেণ্টা গুহাৰ ভিতৰত থকা ত্ৰিমূৰ্তি (শিৱ)। এই ত্ৰিমূৰ্তিয়ে শিলাময় ভাষাৰে ভাৰতীয় চিন্তাৰ মৰ্ম প্ৰকাশ কৰিছে।

প্ৰথম মুখৰ কমনীয়তা আৰু সাৰল্যই সৃষ্টিধৰ্মিতা (বাল্য) মাজৰ দ্বিতীয় মুখৰ অপৰূপ লাৱণ্য আৰু উপচীয়মান সৌন্দৰ্যই চঞ্চলতা, প্ৰকাশ আৰু ভোগ (যৌৱন) আৰু তৃতীয় মুখৰ লোল চৰ্মতাই আকুঞ্চন আৰু সংহাৰ (বাৰ্ধক্য) প্ৰকাশ কৰিছে (শৈৱ দৰ্শনৰ সিদ্ধান্ত মতে শিৱত জগৎ বিৰাজমান আৰু সেই জগৎ শিৱৰপৰা ওলাই আহে, প্ৰাণ প্ৰাচুৰ্যৰে বিৰাজ কৰে আৰু শেষত আকুঞ্চিত হৈ শিৱতে বিলীন হয়)। সনাতন ভাৰতীয় দৃষ্টিত জীৱনধাৰা আধ্যাত্মিক বিকাশৰ প্ৰগতি মাত্ৰ। "অসত্যৰপৰা মোক সত্যলৈ নিয়া, অন্ধকাৰৰপৰা মোক পোহৰলৈ নিয়া" এই যি প্ৰাৰ্থনা সেই প্ৰাৰ্থনাৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবে ভাৰতীয় সাহিত্য-সঙ্গীত, নৃত্য-চিত্ৰ আৰু স্থাপত্য-ভাস্কৰ্যত যুগে যুগে অসীম প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আহিছে।

গতিকে ভাৰতীয় চাৰুকলাত ব্যক্তিগত খাম-খেয়ালিৰ ঠাই নাই—নাইবা শিল্পীয়ে বাস্তৱ জগতৰপৰা আঁতৰি চাৰুকলাৰ মাজত অকলশৰীয়াকৈ আত্মবিনোদন বা আত্মতৃপ্তি লাভ কৰাৰো প্ৰশ্ন নাই। সেই কাৰণেই হয়তো "Arts for art's sake" বোলা প্ৰসিদ্ধ উক্তিৰে প্ৰভাৱ বা প্ৰয়োগ ভাৰতীয় চাৰুকলাত নগণ্য। ভাৰতীয় চাৰুকলাত পৰম্পৰা আৰু সামূহিক চিন্তাই অবাধ ৰাজত্ব কৰি আহিছে।

কিন্তু সেই বুলি এনে সিদ্ধান্ত কৰা ভুল হব যে ভাৰতীয় চাৰুকলাত ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰ বিকাশ নাই। ব্যক্তিৰ সাধনা আৰু ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যৰ স্থান নাই। সকলো আছে, কিন্তু সকলো পৰম্পৰাগত ঐতিহ্যৰ মাজেদিহে প্ৰকাশ হৈছে—উন্মুক্ত হৈ নাইবা বিশৃঙ্খলভাৱে কাহানিও প্ৰকাশ হোৱা নাই। ভাৰতীয় চাৰু-কলাৰ ক্ষেত্ৰত অন্য এটা বৈশিষ্ট্য মন কৰিব লগীয়া যে সৌন্দৰ্য সৃষ্টি আৰু ব্যৱহাৰো-পযোগিতা (fine arts and arts of utility) এই দুই পৰম্পৰ বিৰোধী বিষয়ৰ কেতিয়াও সংঘাত হোৱা নাই—অন্ততঃ সেই সংঘাতে দ্বন্দ্বৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাই।

প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাহিত্যত যেনেকৈ অঙ্গজ কাম আৰু আত্মজ প্ৰেমৰ প্ৰকাশত কোনো দ্বন্দ্ব নাই; সেইদৰে চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যতো সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰে সৈতে ব্যৱহাৰোপযোগিতাৰ প্ৰবল বিৰোধ নাই। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল ভাৰতীয় চাৰুকলা কেতিয়াও ব্যক্তিগত ৰুচিৰ প্ৰকাশস্থলী হৈ পৰা নাছিল। তাৰ বাহিৰেও ক্ষেত্ৰ পৃথক হোৱা বাবেও বিৰোধৰ থল নোহোৱা হৈ পৰিছিল। প্ৰকৃততে ব্যৱহাৰোপযোগী কলাক কাৰুকলা নামে অভিহিত কৰা হৈছিল। কাৰুকলাৰ ক্ষেত্ৰ আছিল মানৱৰ জীৱনযাত্ৰাৰ সমগ্ৰ ক্ষেত্ৰ। ক্ষেত্ৰৰ বিশালতাৰ দৰে তাৰ মাধ্যমো আছিল বিবিধ।

কুমাৰে মাটিৰ পাত্ৰ গঢ়োঁতে (মৃৎ পাত্ৰ সভ্যতাৰ অন্যতম প্ৰাচীন নিদৰ্শন আৰু সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ আধাৰ) পাত্ৰৰ ব্যৱহাৰোপযোগিতাৰ অকণো ক্ষতি নোহোৱাকৈ বিবিধ ৰঙেৰে নানা ৰেখা চিত্ৰেৰে পাত্ৰ সুশোভন কৰিছিল, কমাৰে অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ নিৰ্মাণ কৰোঁতে নিৰ্মাণ দক্ষতাৰে সৈতে সৌন্দৰ্যবোধৰ সমাৱেশেৰে অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ কাৰুকাৰ্য খচিত কৰিছিল। সোণৰ অলঙ্কাৰ গঢ়োঁতে ভূষণেৰে নাৰী সৌন্দৰ্যৰ কমনীয়তা বৃদ্ধি কৰাতেই যদিও সোণাৰীৰ দৰ্প আছিল, অলঙ্কাৰৰ স্থায়িত্ব আৰু উপযোগিতা সম্পাদন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত উদাসীনতাও নাছিল। বাঢ়ৈয়ে কাঠৰ বস্তু সাজোঁতে সেই একে ৰূপকে প্ৰকাশ কৰিছিল। শিপিনীয়ে কাপোৰত ফুল বাছোঁতে আৰু ৰজকে কাপোৰত ৰং দিওঁতে সেই একে আদৰ্শৰপৰাই প্ৰেৰণা পাইছিল।

পঁজা ঘৰৰ দুৱাৰ মুখত আলপনা চিত্ৰন, বেৰত আঁকা শঙ্খ-পদ্ম আৰু তোৰণৰ মঙ্গল ঘটে দৈনন্দিন জীৱনৰে সৈতে কলাৰ সম্বন্ধ আৰু সকলো ক্ষেত্ৰতে থকা ৰুচিবোধৰ আভাস দিয়ে। সুন্দৰ ৰূপ (মনোৰম আকাৰ) আৰু অপৰূপ বৰ্ণ (ৰং) এই দুয়োটা আছিল ৰুচিবোধৰ আশ্ৰয় আৰু সৌন্দৰ্য প্ৰকাশৰ মাধ্যম। ৰং আৰু ৰূপ এই দুয়োটাকে সেইবাবে ৰাজপ্ৰাসাদৰপৰা দুখীয়াৰ পঁজা ঘৰলৈকে তোৰণত, দুৱাৰ মুখত, মজিয়াত আৰু বেৰত দেখা যায়।

ভাৰতীয় চাৰুকলা আছিল জন-জীৱনৰে সৈতে ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত, সম্বন্ধ আৰু পৰিচয় আছিল ঘনিষ্ঠ। সেই বাবে চাৰুকলা আছিল ভাৰতৰ জন-জীৱনৰ কল্পনাৰ উৎস আৰু আনন্দৰ আধাৰ। জাতিৰ জীৱন যাত্ৰাতকৈ স্বকীয়াভাৱে ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ স্থিতি আৰু প্ৰকাশ সম্ভৱপৰ নাছিল। সেই বাবেই ভাৰতীয় চাৰুকলা নাছিল অলস মুহূৰ্ত বিনোদনৰ উপাদান, নাইবা বিলাস প্ৰাচুৰ্যৰ আধাৰ। অভিজাত শ্ৰেণীৰ আত্মকেন্দ্ৰিক সুখলিপ্সাৰ আহিলাৰূপে পৰিণত হোৱাৰ সুযোগো চাৰু কলাৰ নাছিল।

জনসাধাৰণৰ দৈনন্দিন জীৱনযাত্ৰাৰ সঙ্গী সুখ-দুখ হাঁহি-কান্দোন বিশ্বাস-অনুভূতিৰে সৈতে জৰিত ভাৰতীয় চাৰু-কলা প্ৰকৃত অৰ্থত আছিল জাতীয় চাৰুকলা আৰু জাতীয় জীৱনৰ আধাৰ। ভাৰতীয় পৰম্পৰাত ব্যক্তিয়ে জাতীয় সত্তাত আত্মসত্তা বিলীন কৰাৰ আদৰ্শ সততে বিদ্যমান। কবিয়ে নিজৰ সাহিত্য কৃতিৰ মাজতহে অমৰ হৈ থাকিব খুজিছিল। কালিদাসৰ কাব্যৰ মাজতহে কালিদাসৰ পৰিচয় পোৱা যায়, ঐতিহাসিক ব্যক্তি কালিদাস ভাৰতীয় জাতীয় সত্তাত কাহানিবাই বিলীন হৈ গ'ল। অজন্তাৰ গুহাচিত্ৰ, কাঞ্চীপুৰ আৰু বাঘৰ ভিত্তি চিত্ৰ কোন শিল্পীৰ তুলিকাত প্ৰাণৱন্ত হৈ উঠিছিল, কাৰ হৃদয়ৰ অনুভূতি সেই চিত্ৰসমূহৰ মাজেদি প্ৰকাশ হৈছে—কোনেও নাজানে, কোনোকালে কোনেও জানিবও খোজা নাই। শিল্পীৰ পৰিচয় সেই চিত্ৰসমূহ আৰু চিত্ৰসমূহৰ পৰিচয় সমসাময়িকভাৱে হোৱা ধৰ্মৰ জাগৰণ। কিন্তু চিত্ৰত বিলীন হৈ যোৱা শিল্পীৰ সত্তাই আজিও সেই অদৃশ্য হৃদয়ৰ সংবাদ জগতবাসীৰ হৃদয়লৈ বহন কৰিব লাগিছে।

স্ৰষ্টাৰ ব্যক্তি পৰিচয় নোহোৱাকৈ গঢ় লোৱা নটৰাজ শিৱৰ তাণ্ডৱ নৃত্য-পৰায়ণ মূৰ্তি, ধ্যানগম্ভীৰ বুদ্ধৰ স্বৰূপ, নাইবা সুখৰ আধাৰীভূত অমিতাভৰ সৌন্দৰ্য উপচি পৰা মনোজ্ঞ ৰূপ কাৰ কল্পনাত উদ্ভাসিত হৈছিল কোনেও নাজানে; কিন্তু সকলোৱে জানে সেই ৰূপ কল্পনাৰ পিছত আছিল, ধৰ্মই গঢ় দিয়া জাতীয় চিন্তা আৰু তাৰ প্ৰভাৱ। এয়ে ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ জাতীয় ৰূপ আৰু এয়ে তাৰ বৈশিষ্ট্য। এই বৈশিষ্ট্যই ভাৰতীয় চাৰুকলাক অমৰ কৰি ৰাখিছে। ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ মূলতে ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান বুলি প্ৰথমতে কোৱা হৈছে। এই ধৰ্ম সংকীৰ্ণ ধৰ্ম মত নহয় নাইবা সংকীৰ্ণতাৰ গণ্ডীত সীমাবদ্ধও নহয়। ই জীৱন-দৰ্শন বা জীৱন-যাত্ৰাৰ স্বীকৃত ধাৰা মাত্ৰ। সংসাৰ বন্ধনৰ নিবাৰণ হ'ল মোক্ষ আৰু নিৰ্বাণ। আকৌ জীৱনৰ ৰথচক্ৰ ঘূৰে ধৰ্ম-অৰ্থ-কাম-মোক্ষৰ পথেদি। গতিকে চিত্ৰ ভাস্কৰ্যত এই সামগ্ৰিক কল্পনাৰ প্ৰকাশৰ বাবে এফালে সাংসাৰিক সুখৰ ৰূপ আৰু তাৰ পৰিণতি স্বৰূপে মোক্ষ আৰু নিৰ্বাণকো সমানে প্ৰাধান্য দিব লগা হৈছিল। "পদ্মপত্ৰমিৱাম্ভসা" পানীত থাকিও পানীত বুৰ নোযোৱাকৈ থকা পদুম পাতৰ আৰ্হিৰে সংসাৰৰ সুখ ভোগ কৰিও সুখ ভোগত আসক্ত নোহোৱাকৈ থকাৰ যি আৰ্হি তাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে ভাৰতীয় চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যই এক অভিনৱ বৈশিষ্ট্য লাভ কৰিছে।

এই সংসাৰ পৰমসত্তাৰ বিকাশ বা পৰিণাম মাত্ৰ—এই চিন্তাধাৰাই প্ৰাধান্য লাভ কৰা বাবে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য চৰম ইন্দ্ৰিয়ালুতাৰে সৈতে আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ কোনো সংঘাত নাই আৰু সেই কাৰণেই বহুত দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি যৌৱনৰ কমনীয়তাৰে পৰিপূৰ্ণ আৰু ইন্দ্ৰিয়ৰ আসক্তিজনক, আনকি বুদ্ধৰ মূৰ্তিতো প্ৰায়ে তাকে দেখা যায়। বাৰ্ধক্য পীড়িত বা জৰাগ্ৰস্ত বুদ্ধমূৰ্তিয়ে কোনো কালে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ ছেন্দত গঢ় লোৱা নাই; চিত্ৰকৰৰ তুলিকাত আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাই।[1]

"They are angelic figures full of sensual spirituality, of a subtle unearthly voluptuousness, shining forth from them is their delight in the glorious impalpibility of their bodies. Their corporal incorporeality is a sublime form of Maya."

—Hinarid Zimmer

নৰ-নাৰীৰ ৰূপৰ বিবিধ প্ৰকাশ ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। বিশেষকৈ নগ্ন নাৰী সৌন্দৰ্যৰ অপূৰ্ব প্ৰকাশে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যক মহত্ব দান কৰিছে, কিন্তু নগ্ন নাৰী সৌন্দৰ্যই দ্ৰষ্টাৰ ইন্দ্ৰিয়ালুতা বৃদ্ধি নকৰে। কিয়নো শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যৰ লগত আধ্যাত্মিকতাৰ এনে অপূৰ্ব সমন্বয় তাত প্ৰকাশ হৈছে যে, দ্ৰষ্টাৰ মনত নগ্নতা প্ৰধান হৈ কেতিয়াও দেখা নিদিয়ে। ইয়ো এক অনস্বীকাৰ্য বৈশিষ্ট্য।

ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য কিছু পৰিমাণে জাতকৰ আখ্যান আৰু পৌৰাণিক উপাখ্যানৰ ব্যাখ্যা স্বৰূপ। অলৌকিকতা আৰু পৌৰাণিকতা থাকিলেও মূৰ্তিৰ গঠনত মানৱীয় ৰূপৰ হানি হোৱা নাই। স্বৰ্গ বা পৰলোক দৃশ্যমান জগতৰে গৌৰৱময় আৰু মহীয়ান ৰূপ, গতিকে সাধাৰণ সাংসাৰিক ৰূপতে আৰম্ভ হৈ কল্পনাৰ লোকলৈ পৰিণত হোৱাৰ বিবিধ অৱস্থাৰ একত্ৰ সমাবেশ মূৰ্তিত প্ৰকাশ হৈছে। নৰ-নাৰী পৰস্পৰ মিলনোৎসুক, পৰস্পৰে সাহচৰ্য্য বিচাৰে। তাৰে গৌৰৱময় কাল্পনিক

ৰূপ হ'ল অৰ্ধনাৰীশ্বৰ মূৰ্তি। নৰ-নাৰী দুয়ো তাত আছে; কিন্তু পৃথক হৈয়ো এক আৰু অবিচ্ছেদ্য। ইয়ো ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ বৈশিষ্ট্য।

ভাৰতীয় চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগতে স্থাপত্যৰ সাধাৰণ উল্লেখ নিশ্চয় প্ৰাসঙ্গিক হব। ভাৰতৰ যি কোনো প্ৰাচীন মন্দিৰবে বাহিৰৰ বিৰাট ৰূপে চকুত চাট মাৰি ধৰে। বাহিৰৰ বেৰত, স্তম্ভত, দুৱাৰত আৰু দুৱাৰৰ ওপৰত সকলোতে অসংখ্য মূৰ্তি। দেৱ-দেৱী, নৰ-নাৰী আৰু জীৱ-জন্তুৰ মূৰ্তিৰ লগতে প্ৰাকৃতিক দৃশ্য, গছ-লতা আৰু দৈনন্দিন জীৱনৰ আৱশ্যকীয় শ শ বস্তুৰ প্ৰতিকৃতি তাত খোদিত কৰা হৈছে।

মূৰ্ঠতে জীৱন-নাটৰ সকলো অভিনেতা, দৃশ্য আৰু সামগ্ৰী তাত দেখুওৱা হৈছে। কিন্তু তাতে শেষ হোৱা নাই—সি আৱৰ্তণিহে। ক্ৰমে ওপৰলৈ উঠি যোৱা আকাশচুম্বী মন্দিৰৰ ওপৰ ভাগ শূন্য—তাত একো নাই। যেন সংসাৰৰ ৰূপ-ৰসৰ মাজত বুৰি থকা মানৱৰ ভূমাৰ উদ্দেশ্যে অজ্ঞাত যাত্ৰা। ভাৰতীয় দৃষ্টিত জীৱনৰ সামগ্ৰীক ৰূপৰ প্ৰতীকৰূপে মন্দিৰৰ কল্পনা। সেই কল্পনা আৰু তাৰ গঠনত প্ৰকাশ হৈছে ভাৰতীয় জীৱন-দৰ্শনৰ বৈশিষ্ট্য।

প্ৰাসঙ্গিক টোকা :—১। বুদ্ধৰ কৃচ্ছ্ৰ সাধনকে বিষয়-বস্তু হিচাপে লৈ খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় বা তৃতীয় শতকৰ এটি ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন লাহোৰৰ সংগ্ৰহালয়ত আছে। তাত বুদ্ধক অনাহাৰক্লিষ্ট শীৰ্ণকায় ৰূপত দেখুওৱা হৈছে। মুদ্ৰাভঙ্গী আদি অন্যান্য বুদ্ধমূৰ্তিৰ লগত একে হলেও তাত বুদ্ধ মূৰ্তিৰ শান্ত সমাহিত সৌন্দৰ্য নাই। গান্ধাৰ ভাস্কৰ্য ৰীতিৰ এই বাস্তৱানুগ মূৰ্তিটোৱে গান্ধাৰ শিল্পত পাশ্চাত্যৰ বৰঙণিৰ কথাহে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। বিষয়-বস্তু ভাৰতীয় হলেও তাৰ প্ৰেৰণা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী গ্ৰীক।

ভাৰতীয় চিত্ৰকলা

অতীত ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক জীৱনত চিত্ৰকলাৰ অৱদান আছিল তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। পৃথিৱীৰ সকলো দেশতে চিত্ৰকলা প্ৰয়োগ হৈছিল,ধৰ্মপ্ৰচাৰ আৰু ধৰ্মৰ মহিমা বিকিৰণৰ ক্ষেত্ৰত। ভাৰততো ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰকলাৰ লীলাভূমি আছিল ধৰ্মস্থানসমূহ। মূৰ্তি আৰু চিত্ৰসমূহৰ জৰিয়তে জনসাধাৰণক ধৰ্মমূলক শিক্ষা দানেই আছিল চাৰুকলাৰ ঘাই উদ্দেশ্য। ৰাজপ্ৰাসাদতো চিত্ৰকলাৰ যথেষ্ট সমাদৰ আছিল। শাসকৰ ৰজোগুণ প্ৰচাৰৰ অৰ্থে, প্ৰাচুৰ্য, ৰুচি আৰু সমাজ শাসনৰ মাধ্যম স্বৰূপে ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। অতীত ভাৰতত, সেইবুলি জনসাধাৰণ, চিত্ৰকলা চৰ্চাৰপৰা বিৰত থকা নাছিল। বুদ্ধধৰ্ম সম্বন্ধীয় কেতবোৰ পুথিৰপৰা জানিব পাৰি যে জনপ্ৰিয় লোক উৎসৱসমূহত বিভিন্ন চিত্ৰ বাহুল্যৰূপে ব্যৱহাৰ হৈছিল। উৎসৱত, অথবা ধৰ্মগুৰু বা ৰাজা মহাৰাজাসকলৰ চক্ৰৰ কালত গাঁও নগৰৰ ৰাজ আলিসমূহত আৰু ঘৰৰ পদূলিৰ মুখে মুখে, সৰু ডাঙৰ চিত্ৰ, সচিত্ৰ পতাকা আদি আঁৰি দি সুশোভিত কৰা হৈছিল।

পুৰণি অনেক শাস্ত্ৰত চিত্ৰশালাৰ উল্লেখ আছে। ৰামায়ণত, লঙ্কাধিপতি ৰাৱণৰ চিত্ৰশালাৰ বৰ্ণনা পোৱা যায়। ভৱভূতিয়ে তেওঁৰ "উত্তৰৰাম চৰিতম্" নামৰ নাটকত (ষষ্ঠ খ্ৰীষ্টাব্দ) ৰামচন্দ্ৰৰ চিত্ৰশালাৰ সম্বন্ধেও এটি বিশদ বৰ্ণনা লিপিবদ্ধ কৰি থৈ গৈছে। এই বৰ্ণনা মতে ৰামচন্দ্ৰৰ চিত্ৰশালাৰ প্ৰাচীৰত ৰামায়ণৰ বিভিন্ন কাহিনী চিত্ৰিত হৈছিল বুলি উল্লেখ আছে। এনেবোৰ চিত্ৰ-শালা সাধাৰণতে বিলাস উদ্যানত স্থাপন কৰা হৈছিল। চিত্ৰশালাবোৰ ৰাজ-মহিষীসকলৰ বিলাস-কক্ষ বা বিশ্ৰাম-কক্ষ স্বৰূপেও ব্যৱহৃত হৈছিল। কোনো বিশেষ পৰ্ব বা ৰাজপৰিবাৰৰ উৎসৱত চিত্ৰশালাবোৰ জনসাধাৰণৰ বাবে মুকলি কৰি দিয়া হয়।

ঋষি মুনিৰ আশ্ৰমসমূহতে সচৰাচৰ ধৰ্মৰ লগতে চিত্ৰকলাৰো চৰ্চা হৈছিল। এনেবোৰ আশ্ৰমত এনেভাৱে একোটা শিল্পীগোষ্ঠী উদ্ভৱ হৈছিল। সেইকালৰ ৰাজকুমাৰ আৰু ৰাজকুমাৰীসকলেও আভিজাত্যৰ লক্ষণ স্বৰূপে চিত্ৰকলা গুৰুসমীপত চৰ্চা কৰা নিয়ম আছিল। কণৌজাধিপতি ৰজা হৰ্ষ ৰচিত "নাগানন্দ"

নাটকত (৬৩৬-০৭ খ্ৰীঃ) উল্লেখ আছে যে গন্ধৰ্ব কুমাৰ এজনে তেওঁৰ প্ৰেয়সী মলয়াৱতীৰ আলেখ্য চিত্ৰিত কৰি সময় অতিবাহিত কৰিছিল। কালিদাসৰ “মালৱিকাগ্নিমিত্ৰ”ত চিত্ৰ ৰচনাৰ কথা অৱতাৰণা কৰা হৈছে। মহাৰাণী ধাৰিণীৰ সহচৰী ‘মালৱিকা’ আছিল এগৰাকী অপৰূপা সুন্দৰী নাৰী। ধাৰিণীৰ স্বামী মহাৰাজ অগ্নিমিত্ৰই এই সুন্দৰী ভৃত্যাৰ প্ৰতি কেনেবাকৈ আকৃষ্ট হয় বুলি ভয়ত, ৰাণীয়ে মালবিকাক সদায় স্বামীৰ দৃষ্টিৰপৰা আঁতৰাই ৰাখিছিল। কিন্তু ৰাণীয়ে এটা মাৰাত্মক ভুল কৰি পেলালে। ভৱিষ্যত নাভাবি-নুগুণি মালৱিকাৰ আলেখ্য এখন চিত্ৰশালাৰ প্ৰাচীৰত অঙ্কিত কৰালে। অগ্নিমিত্ৰই এদিন মালৱিকাৰ আলেখ্য চিত্ৰশালাৰ প্ৰাচীৰত দেখা মাত্ৰকে বিপৰ্যয় ঘটিল। অগ্নিমিত্ৰই আলেখ্যৰ পাত্ৰী মালৱিকা বুলি জ্ঞাত হ’ল আৰু মালৱিকাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হ’ল। কালিদাসৰ শকুন্তলা নাটকতো ৰাজা দুষ্মন্তই প্ৰিয়া শকুন্তলাৰ প্ৰতিমূৰ্তি নিজে ৰচনা কৰিছিল বুলি উল্লেখ কৰিছে। অৱশ্যে সেই কালৰ চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শন পাবলৈ আজি নাই। কিন্তু ওপৰত দিয়া বৰ্ণনা আৰু আখ্যানসমূহৰপৰা এসময়ত যে ভাৰতীয় চিত্ৰকলা অতি সমৃদ্ধ আছিল, সেই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে।

ভাৰতীয় চিত্ৰকলা চৰ্চাৰ বাবে অনেক পুথিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। সেইবিলাকৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য পুথিসমূহ হ’ল বিষ্ণু ধৰ্মোত্তৰ পুৰাণ, চিত্ৰ সূত্ৰ, শিল্পশাস্ত্ৰ, বৃহৎ সংহিতা, ঈশ্বৰ সংহিতা, নাট্য-শাস্ত্ৰ, অভিনয় দৰ্পণ, সমৰঙ্গন সূত্ৰধাৰ, বুদ্ধ ঘোষ, কামসূত্ৰ, পঞ্চৰাত্ৰ, ইত্যাদি।

প্ৰত্যেক জাতিৰে এটা ঐতিহ্য আছে, আৰু প্ৰত্যেক জাতিৰ আত্মপ্ৰকাশৰ ধৰণো স্বকীয়া বিধৰ। ভাৰতীয় মনৰ প্ৰতিবিম্ব প্ৰতিফলিত কৰি, আৰু ভাৰতীয় আদৰ্শৰ লগত সংগতি ৰাখি ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে মনৰ ৰূপময় অনুভূতি প্ৰকাশ কৰিছিল। ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাই আধ্যাত্মিকতাক আৰু প্ৰকৃতি প্ৰভাৱক যথেষ্ট মূল্য দিয়ে। সেয়ে হৃদয়ঙ্গম কৰোঁতে আৰু সৃষ্টি কৰোঁতে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে আধ্যাত্মিক ভাব প্ৰস্ফুটিত কৰিবলৈ বিচাৰে, প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱৰে চিত্ৰত এটা প্ৰলেপ দিবলৈ বিচাৰে। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে মানুহকে চিত্ৰিত কৰক বা দেৱতাকে চিত্ৰিত কৰক, তাত বাহ্যিক ৰূপতকৈ অন্তৰৰ অতীন্দ্ৰিয় শোভা সন্নিবিষ্ট কৰাত অধিক মনযোগ দিয়ে। ভাৰতীয় চিত্ৰত দেৱতা মানুহৰ ৰূপত ৰূপায়িত হলেও, সেই দেৱতাৰ ৰূপ সদায় শুদ্ধ মানুহ হৈ নাথাকে। সেই ৰূপত অতিমানৱতাৰ লক্ষণ আৰোপ কৰা হয়। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে সেয়ে

দশভূজা দুৰ্গা, পঞ্চানন শিৱ, চতুৰ্মুখ ব্ৰহ্মাক অতিমানৱীয় ৰূপ আৰোপ কৰিও দৰ্শকক অস্বস্তি বোধ কৰিবলৈ দিয়া নাই।

ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকল সাধক শিল্পী হ’ব লাগিছিল। সাধকসকলে ধ্যান কৰা নিয়ম। ধ্যান হল সাধকৰ একাগ্ৰ চিন্তা। এনে ধ্যান শাস্ত্ৰীয় নিৰ্দেশ মতে কৰিব লাগে। ধ্যানৰ দ্বাৰা মনক সংযত কৰি মনক নিৰ্দিষ্ট এক লক্ষ্য বা বিন্দুত আবদ্ধ ৰখাই হল ধ্যানৰ উদ্দেশ্য। ধ্যান সিদ্ধ হলে লোক সমাধি লাভ কৰা বুলি কয়। সমাধিস্থ অৱস্থাত সাধক আৰু ধ্যান মূৰ্তি একত্ব প্ৰাপ্ত হয়, সাধকে বাহ্যিক অনুভূতি ত্যাগ কৰে। ধ্যানস্থ সাধকৰ অন্তৰ্দৃষ্টিত তেতিয়া কেৱল এটা বস্তুহে প্ৰস্ফুটিত হয়, আৰু সেয়ে হল ধ্যানৰ মূৰ্তিটি। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে ধ্যানৰ ফলিত উদিত হোৱা সেই মূৰ্তিক পত্ৰ বা ফলিত ৰূপায়িত কৰা নিয়ম। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে ধ্যানত সিদ্ধি লাভ কৰিলেহে সাৰ্থক শিল্পী হোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে। এনে অৱস্থাত ভাৰতীয় শিল্পীয়ে ৰূপ সৃষ্টিত কল্পিত মূৰ্তিৰ কেৱল বাহ্যিক ৰূপ আৰু সৌন্দৰ্য ৰচনাতে আবদ্ধ নাথাকে, কিন্তু ৰূপায়িত কৰিবলৈ বিচৰা মূৰ্তিৰ স্বভাৱ, বাণী বা তত্ত্বহে ব্যক্ত কৰাত সাৰ্থকতা অনুভৱ কৰে।

চিত্ৰায়ণ কালত, চিত্ৰৰ বিষয়-বস্তুৰ চিন্তাৰ বাহিৰে চিত্ৰকৰৰ মনত আন কোনো চিন্তা থাকিব নোৱাৰে। চিত্ৰকৰৰ মনলৈ প্ৰথমে সৃষ্টিৰ এটা প্ৰবৃত্তি আহে। চিত্ৰকৰৰ গঠনশীল কল্পনা আৰু প্ৰকাশ প্ৰবৃত্তিয়েই হল চিত্ৰকলাৰ আদি মূল। মনৰ সৃষ্টি প্ৰবৃত্তি, গঠনশীল কল্পনা আৰু প্ৰকাশ প্ৰবৃত্তি উদ্বুদ্ধ হৈ পৰিলেহে প্ৰকৃত চিত্ৰ যুগুত হয়। যিহেতু চিত্ৰকলা প্ৰধানতঃ এটা মানসিক সাধনা, সেই বাবে চিত্ৰ কেৱল বাহ্যিক ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য দৃশ্যমান ৰংৰহণ বা ৰেখাৰ জলছবি নহয়। মানুহৰ মনে জন্মৰপৰা মৃত্যুলৈকে অহৰহ বিভিন্ন অভিজ্ঞতা আহৰণ কৰিয়েই থাকে। এনে অভিজ্ঞতা স্বকীয়াভাৱে বা কেবাটাও অভিজ্ঞতাৰ যুক্ত নতুন গঠনে চিত্ৰকৰৰ মনত ভুমুকি মাৰি যেতিয়া ৰূপ লয়, সেয়ে চিত্ৰ হৈ পৰে। চিত্ৰকৰৰ ৰূপায়িত চিত্ৰ, তেওঁৰ পৰিকল্পনাৰ ৰূপান্তৰ মাত্ৰ। মানসিক কান্তি দৰ্শন চিত্ৰকৰৰ লেখনিৰে আবদ্ধ হৈ পৰিলেই চিত্ৰই ৰূপ লয়।

প্ৰসিদ্ধ প্ৰাচ্য পণ্ডিত কুমাৰস্বামীয়ে ভাৰতীয় চিত্ৰ সম্বন্ধে এই দৰে কৈছে : চিত্ৰকৰ ধ্যানস্থ হৈ মনৰ প্ৰতিবন্ধক জন্মোৱা সকলো ভাব বিদূৰিত কৰি, যোগীৰদৰে সকলো চিন্তাধাৰা কল্পিত বিষয়-বস্তুত কেন্দ্ৰীভূত কৰে। ইয়াৰ ফলত চিত্ৰকৰৰ মন সাকাৰ জগতৰপৰা নিৰাকাৰ জগতত প্ৰৱেশ কৰে। মন যেতিয়া

নিৰাকাৰ জগতত আপ্লুত হৈ পৰে, তেতিয়া সৃষ্টিৰ চিন্তাৰে আপ্লুত মনে, নিৰাকাৰৰপৰাই সাকাৰৰ ৰূপ আহৰণ কৰে। তেনে অৱস্থাত চিত্ৰকৰে মনৰ তুলাপাতত যিৰূপ অঙ্কিত কৰে, সেই ৰূপকে বাহিৰৰ তুলাপাতত, প্ৰাচীৰত বা ফলিত পৰিস্ফুট কৰে।

[The artist sits in meditation and purges his mind of all disturbing elements and concentrates like a Yogin, on the subject of his creation. The result of such a concentration is that his mind leaves the world of forms and soars high in the world of the formless. When the mind is thus merged in the formless, the impregnated desire of creating forms draws spontaneously, from out of the formless the desired form.............The next duty of the artist is to transfer the picture of the mental canvas to the external canvas of the matter.]

সৃষ্টিৰ শুভ ক্ষণত শিল্পীৰ মন পৰিকল্পিত বিষয়-বস্তুৰ সৈতে এক হৈ পৰে। ধ্যানৰ এনে আনুভূতিক মুহূৰ্ত্ততহে কলা সৃষ্টি সম্ভৱ হয়। শিল্পীৰ এনে উপলব্ধি হোৱা মাত্ৰে ৰংৰেখাৰে চিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰে। এনে সৃষ্টি কেতিয়াবা সাধাৰণ দৰ্শকৰ মনত আপচু যেনো লাগিব পাৰে, অসম্ভৱ বা অবাস্তৱ যেনো লাগিব পাৰে। কিন্তু কলাৰ সূক্ষ্ম বিচাৰৰ ফালৰপৰা এনে প্ৰকাশ কেতিয়াও অবাস্তৱ নহয়। হনুমানৰ কাৰ্যকলাপ, গন্ধমাদন পৰ্বত ধাৰণ, সাগৰ উত্তৰণ,—বাল্মিকীৰ কলাসুলভ অভি-ব্যক্তিৰ কাৰণেই আমাৰ অবাস্তৱ যেন নালাগে। ৰাৱণৰ একুৰিকৈ হাত দহোটা মূৰো সম্ভৱ যেন লাগে। [প্ৰকৃতিকৃত নিয়ম ৰহিতম্] সেয়ে বুদ্ধৰ জন্মক্ষণত মায়াদেৱীৰ গৰ্ভত এটা প্ৰকাণ্ড হাতী প্ৰৱেশ কৰা অসম্ভৱ চিত্ৰখনকো আমি সম্ভৱ বুলি গ্ৰহণ কৰোঁ। এনে অসংলগ্ন অৱতাৰণা শিল্পীয়েও পৰিকল্পনা কালত উপলব্ধি কৰা নাছিল বুলি আমি ধৰি লোৱাৰ কোনো যুক্তি নাই। কিন্তু শিল্পীয়ে সৃষ্টিৰ বেলিকা প্ৰাকৃতিক নিয়ম উলঙ্ঘা কৰিয়েই এনে কলা নিবেদন কৰে। দৰাচলতে ভাৰতীয় শিল্পীয়ে ৰূপকাগ্ৰাতকৈ ধৰ্মকায়া ৰূপায়ণত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। ভাৰতীয় শিল্পীয়ে কলা নিবেদনত দৰ্শনৰ তত্ত্বৰো সহায় লয় বুলি অন্যপ্ৰকাৰে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি। সেয়ে সাধাৰণ দৰ্শকৰ দৃষ্টিত ভাৰতীয় চিত্ৰ কাহিনীমূলক হয়, আৰু চিন্তাশীল দৰ্শকৰ দৃষ্টিত ই হৈ পৰে চিত্ৰকৰৰ দাৰ্শনিক অভিব্যক্তি। কলাসৃষ্টিত ভাৰতীয় শিল্পীৰ ভিত্তি সুদৃঢ় আধ্যাত্মিক চেতনাত প্ৰতিষ্ঠিত। দুষ্মন্তই শকুন্তলাৰ আলেখ্য চিত্ৰিত

কৰোঁতে প্ৰথমবাৰ হতাশ হৈ পৰিছিল, কাৰণ প্ৰথম চিত্ৰায়ণত শকুন্তলাৰ আলেখ্যত লাৱণ্য, মাধুৰী আৰু গতিশীলতাৰ অভাৱত প্ৰাণৰ শকুন্তলাক বিচাৰি পোৱা নাছিল। চিত্ৰৰ ৰং আৰু ৰেখাই আংশিক সফলতাহে আনি দিব পাৰে। তাত প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিলে শিল্পীৰ অনুভূতি, প্ৰবৃত্তি আৰু ভাব সন্নিবিষ্ট হ'ব লাগিব। ভাৰতীয় শিল্পীয়ে সম্মুখত চানেকী (model) থৈ মূৰ্তি নগঢ়ে বা আলেখ্য চিত্ৰিত নকৰে।[1] কাৰণ ভাৰতীয় শিল্পীয়ে অনায়াসে হুবহু অনুকৰণ কৰিবলৈ ক্ষমতা ৰাখে আৰু পদ্ধতিও জানে। কিন্তু প্ৰতিকৃতিত আন্তৰ্নিহিত ভাব পৰিস্ফুট কৰাতহে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ ব্যতিব্যস্ত হৈ পৰে। অতীত ভাৰতৰ কলাৰ এই পদ্ধতি বা নীতিৰে সৈতে সেই কালৰ পাশ্চাত্য কলা পদ্ধতিৰ কোনো মিল নাছিল। পাশ্চাত্য শিল্পী বাস্তৱবাদৰ নামত বস্তু মানুহ বা প্ৰাণীক হুবহুকৈ ৰূপায়ণ কৰাৰ পক্ষপাতী আছিল। বিষয়-বস্তুৰ অন্তৰ্নিহিত সত্তাক ন্যস্ত কৰাৰ তাৎপৰ্যত কোনো গুৰুত্ব দিয়া নাছিল বা মত পোষণ কৰা নাছিল।

চিত্ৰকলাত তালমান বা শাৰীৰস্থান (anatomy)[2] শিক্ষ কৰাৰ প্ৰয়োজন। সেই বুলি ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে তালমানেই চিত্ৰকলাৰ একমাত্ৰ সম্বল বুলি নাভাবে। কাৰণ মূৰ্তিৰ শুদ্ধ তালমান থাকিলেও অন্তৰৰ ৰহস্য প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিবও পাৰে। বৌদ্ধত্ব লাভ কৰাৰ পূৰ্বৰ আৰু পিছৰ যিবিলাক বুদ্ধ মূৰ্তি দেখা যায়, সেইবিলাকৰ তালমান একে। তথাপি ভাৰতীয় শিল্পীৰ ভাব প্ৰকাশত অধিক মনোনিবেশ কৰাৰ বাবে ছয়োবিধ মূৰ্তি বিভিন্ন ভাব প্ৰকাশক। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে মূৰ্তিৰ উদ্দেশ্য বা ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে তালমানৰ বিষয়ে কেতিয়াবা উদাসীন হৈ পৰে, কিন্তু এই উদাসীনতাই চিত্ৰক লাঘৱ কৰে বুলি ধাৰণা নকৰে। তদুপৰি বিশেষকৈ দেৱমূৰ্তি আৰু সিদ্ধ পুৰুষৰ চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰক এটা দাৰ্শনিক তত্ত্বয়ো প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। দেৱতা আৰু সিদ্ধ পুৰুষসকলে ইন্দ্ৰিয়সমূহক শান্ত আৰু দমন কৰি ইন্দ্ৰিয় প্ৰভাৱ নাইকিয়া কৰে। গতিকে দেৱতা বা সিদ্ধপুৰুষ তেনে অৱস্থাত ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বাস্তৱ সত্তা হৈ নাথাকে। তেতিয়া সেই মূৰ্তি হৈ পৰে একোটা প্ৰতীক। সিদ্ধ পুৰুষ আৰু দেৱতাসকলৰ পঞ্চভৌতিক দেহৰ অপ্ৰয়োজনীয়তা ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে আৰু এটা ফালৰপৰা বিবেচনা কৰে। ভাৰতীয় মূৰ্তিত প্ৰকৃতিৰ গছ-লতাৰ এটা ভঙ্গী দেখা যায়। সাধাৰণ মানুহ যি দৰে বাধাপ্ৰাপ্ত হ'লে বা সহানুভূতিশীল হৈ পৰিলে উত্তেজিত হৈ পৰে, গছ-লতা আদি সেইভাৱে উত্তেজিত নহয়। গছ-লতাত জীৱন প্ৰৱাহ অবাধিত গতিত চলি

থাকে। সিদ্ধ পুৰুষ আৰু দেৱতা এই গছ লতাৰ দৰেই সংযমী, সৌম্য; তেওঁলোকৰ চিত্ৰত বাহ্যিকতা আৰোপ নকৰিলেও কোনো ক্ষতি নাই। এইখিনিতে আৰু এটা কথা উল্লেখযোগ্য। সেইটো হৈছে দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি চিত্ৰায়ন সম্বন্ধে শাস্ত্ৰৰ বিশিষ্ট নিৰ্দেশ। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে কেৱল শাস্ত্ৰৰ নিৰ্দেশমতেহে দেৱ-দেৱী চিত্ৰিত কৰিব পাৰিব। সেই চিত্ৰবোৰ হ'ব লাগিব প্ৰত্যেক দেৱ-দেৱীৰ ধ্যানমন্ত্ৰ অনুযায়ী। নিজৰ কল্পনাৰে দেৱ-দেৱীসমূহক ৰূপায়িত কৰিবলৈ বা অন্যৰূপত প্ৰকাশ কৰিবলৈ কোনো স্বাধীনতা দিয়া নাই আৰু পৰম্পৰাৰ ফালৰপৰা ভাৰতীয় চিত্ৰকৰৰ এনে ধৃষ্টতাও নাই।[৩] ভাৰতীয় দেৱ-দেৱীৰ ৰামচন্দ্ৰ, অৰ্জুন আৰু কামদেৱৰ অস্ত্ৰ হ'ল ধনু। কিন্তু শাস্ত্ৰৰ এই সূক্ষ্ম নিৰ্দেশ মানি চলাৰ বাবেই এই তিনি দেৱতা 'ধনুৰ্দ্ধাৰী' হলেও, চিনাক্ত কৰাৰ সুবিধা থাকে। অৱশ্যে একোজন চিত্ৰকৰে শাস্ত্ৰৰ এনে নিৰ্দেশ মানি চলিও মূৰ্তিৰ চিত্ৰত নিজৰ বিশিষ্ট প্ৰভাৱৰ ছাপ থৈ যাব পাৰে। বিভিন্ন যুগত একে মূৰ্তিত সেয়ে আমি যৎকিঞ্চিত তাৰতম্য দেখো। বিভিন্ন শিল্পীগোষ্ঠীৰ অৱদান ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথা।

ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱ লেখত ল'ব লগীয়া। সেই ফালৰপৰা ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ প্ৰকৃতিৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হয়। মানুহৰ জন্ম প্ৰকৃতিৰ পৰিবেশত। জন্ম মুহূৰ্তৰপৰা মৃত্যুলৈকে মানুহৰ প্ৰকৃতিৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ থাকে। দৰাচলতে কবলৈ গ'লে মানুহে জীয়াই থাকিবলৈ প্ৰকৃতিৰ পৰাই অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰে। মানুহ সৌন্দৰ্য উপলব্ধিও প্ৰকৃতিক উপভোগ কৰাৰপৰাই উদ্ভৱ হৈছে। মানুহে প্ৰকৃতিৰ নিয়ম মানি চলিলেহে বৰ্তি থাকিব পাৰে, প্ৰকৃতিৰ নিয়ম উলংঘা কৰিলে, প্ৰকৃতিয়ে কেতিয়াও ক্ষমা নকৰে, —তাৰ বিনাশ অৱশ্যম্ভাবী। এই প্ৰকৃতিৰ লগত মানুহৰ অন্তৰৰ নিবিড় সম্বন্ধ (communion) ঘটিলেই আধ্যাত্মিক উন্নতিতো মানুহৰ অগ্ৰসৰ হ'ব পাৰি। ভাৰতীয় এই চিন্তাধাৰাৰ পৰ্বটিত শিৱ অকল মানুহৰ দেৱতা হৈ থকা নাই, তেওঁ পশু পক্ষীৰো প্ৰতীক হৈ পৰিছে। তেওঁৰ বাহন হ'ল বৃষভ, কণ্ঠহাৰ হ'ল সৰ্প, বেলপাত আৰু ধুতুৰাফুল হল তেওঁৰ প্ৰিয় নৈবেদ্য। দেৱতাৰ আশীৰ্বাদ মানুহ পশু-পক্ষী আৰু গছ-লতা সকলোৰে কাৰণে প্ৰয়োজনীয়। সেইফালৰপৰা ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ কেৱল মানুহৰ আলেখ্য ৰচনাতে আবদ্ধ হৈ নাথাকে। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ মানুহ আৰু প্ৰকৃতি উভয়ৰে ৰূপায়ক। প্ৰকৃতিক বাদ দি ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে কেৱল মানুহৰ পৰিকল্পনা নকৰে। সেইদৰে

মানুহক বাদ দি কেৱল প্ৰকৃতিক স্বকীয়াকৈ চিত্ৰিত নকৰে। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাত শুধ নিসৰ্গ-দৃশ্য (Landscape) সেয়ে অতি বিৰল।[৪]

ভাৰতীয় মনৰ প্ৰকৃতিৰ লগত যি ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ, তাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে মানৱ মূৰ্তিত লাৱণ্য যোজনা কৰে। কালিদাসৰ অমৰ সৃষ্টি কুমাৰ সম্ভৱৰ পাৰ্বতী, মেঘদূতৰ যক্ষ আৰু শকুন্তলাৰ বৰ্ণনাত প্ৰকৃতিৰ এই প্ৰভাৱ সুন্দৰ ৰূপে অনুভৱ কৰিব পাৰি। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে লতাত বিচাৰি পায় সুন্দৰী যুৱতীৰ লয়লাস, চকুজোৰ মৃগনয়ন যেন দেখে, মুখখন কল্পনা কৰে পূৰ্ণ চন্দ্ৰ বুলি, চুলিটাৰিত বিচাৰি পায় ময়ুৰ পক্ষীৰ পাখীৰ মসৃণতা।

শিল্পশাস্ত্ৰ মতে মুখ বৰ্তুলাকাৰ বা কুক্কুটাণ্ডাকৃতি, ললাট ধনুষাকৃতি, ভ্ৰূযুগল নিম্বপত্ৰাকৃতি বা ধনুষাকৃতি, নেত্ৰ মৎস্যাকৃতি, খঞ্জন-নয়ন, সফৰী-নয়ন, হৰিণ-নয়ন, পদ্মপলাশ-নয়ন, নাসাপুট তিলপুষ্পাকৃতি, শুকচঞ্চুতনাসা, ওষ্ঠাধৰ বিম্বফল, চিবুক আম্ৰবীজ, কণ্ঠশঙ্খসমাযুত, শৰীৰ গোমুখাকাৰ, উৰু কদলীকাণ্ড, অঙ্গুলী শিম্বিফল, জঙ্ঘা মৎস্যাকৃতি আৰু কৰ আৰু পদক কৰপল্লবম্, পদপল্লবম্ বুলি বৰ্ণনা কৰিছে।

মন কৰিব লগীয়া কথা হ'ল, গ্ৰীক চিত্ৰকলা মতে মানুহৰ সুস্থ সুশ্ৰী দেহাই হ'ল চিত্ৰকৰৰ আদৰ্শ, কিন্তু ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত চিত্ৰকৰৰ আদৰ্শনীয় চানেকী হ'ল প্ৰকৃতি, আৰু প্ৰকৃতি সংক্ৰান্ত ৰূপ আৰু লাৱণ্য। ভাৰতীয় চিত্ৰশিল্পীয়ে গ্ৰীক চিত্ৰশিল্পীৰ দৰে জ্যামিতিক নীতিৰে চিত্ৰাঙ্কণ নকৰে। ভাৰতীয় চিত্ৰশিল্পীৰ চিত্ৰাঙ্কণৰ প্ৰধান সমল হ'ল ৰেখা। ভাৰতীয় চিত্ৰশিল্পীয়ে চিত্ৰত ৰংৰহণ ব্যৱহাৰ কৰে সঁচা, সেই ক্ষেত্ৰতো কিন্তু ৰং থাকে ৰেখাৰ মাজত *। এই ৰেখা সৰল ৰেখা নহয়, ই বক্ৰ ৰেখা। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে বক্ৰৰেখা ব্যৱহাৰৰ পক্ষপাতী হোৱাৰো এটা যুক্তি আছে। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰৰ মন প্ৰকৃতি পুষ্ট। এই মনে প্ৰকৃতিৰ সকলোতে বক্ৰৰেখাহে দৰ্শন কৰে। সচৰাচৰ প্ৰকৃতিত শুদ্ধ সৰল ৰেখাৰ পদাৰ্থ বিচাৰি পোৱা টান। ভাৰতীয় এই চিত্ৰকৰৰ বক্ৰ ৰেখাৰ প্ৰভাৱেই ভঙ্গীময় মূৰ্তি ৰূপায়ণৰ মূল বুলি কব পাৰি। গুপ্তযুগত ভাৰতীয় চিত্ৰকলা আৰু ভাস্কৰ্যত বক্ৰৰেখাৰ বলিষ্ঠতাই মূধচ পাইছিল যেন লাগে।

আদৰ্শ স্বৰূপে আৰু লাৱণ্য যোজনা ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে প্ৰকৃতিক চানেকী স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰিলেও তেওঁলোকে মানুহৰ দেহ গঠনত, অঙ্গৰ পৰিমাণ

* অঙ্কিত বিষয়-বস্তুৰ চাৰি সীমা অঙ্কণ কৰি তাৰ মাজত ৰং দিয়া হয়। টেম্পাৰা পদ্ধতি দ্ৰষ্টব্য।

আৰু অনুপাতৰ বিষয়ে উদাসীন নাছিল। দৰাচলতে ভাৰতীয় শিল্পীয়ে মূৰ্ত্তিৰ তালমানৰ বিষয়ে নিষ্ঠাৰে শিক্ষা লাভ কৰিছিল। সৰ্ব সাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ বাহ্যিক ৰূপৰ পৰিমাণ আৰু অনুপাতৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট সচেতন আছিল। চিত্ৰাঙ্কণত তেওঁলোকে পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ (perspective) জ্ঞানো ভালদৰে আহৰণ কৰিব লাগিছিল। কালিদাসৰ বৰ্ণনা মতে দুষ্মন্তই অঁকা শকুন্তলাৰ আলেখ্যত এটা মৌমাখিয়ে শকুন্তলাৰ মুখৰ ওচৰত আমনি কৰি থকা দেখুৱা হৈছিল। এই চিত্ৰ হেনো ইমান হুবহু হৈছিল যে বিদূষকে ভ্ৰমবশতঃ মৌমাখি-টোক সজীৱ মৌমাখি বুলি ধাৰণা কৰে আৰু তাক আঁতৰাবলৈ মাৰি এডালেৰে আঘাত কৰিবলৈ উদ্যত হয়।

খ্ৰীঃ পূঃ সপ্তম শতাব্দীতে শাস্ত্ৰকাৰ সুশ্ৰুতে বিজ্ঞান সম্মতভাৱে মানৱ দেহাৰ আঙ্গিক প্ৰমাণসমূহ বিষদভাৱে বৰ্ণনা কৰি গৈছে। প্ৰাচীন শিল্প শাস্ত্ৰ মতে মূৰ্তিক পাঁচটা শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰা হৈছে, যেনে :—নৰমূৰ্তি, ক্ৰূৰমূৰ্তি, আসুৰ মূৰ্তি, বালামূৰ্তি, আৰু কুমাৰ মূৰ্তি। চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত পৃথিৱীৰ সকলো মানুহ একে জোখৰ নহয়। জাতি বিশেষেও প্ৰাকৃতিক জলবায়ুৰ কাৰণে জোখ বিভিন্ন হয়। শাস্ত্ৰত উপৰুক্ত পাঁচ বিধ মূৰ্তিৰ জোখো নিৰ্দিষ্টভাৱে উল্লেখ কৰা হৈছে। তদুপৰি শাস্ত্ৰত কপালৰপৰা থুঁতৰিলৈ, কণ্ঠৰপৰা বুকুলৈ, বুকুৰপৰা নাভিলৈ, নাভিৰপৰা নিতম্বলৈ, নিতম্বৰপৰা জানুলৈ আৰু জানুৰপৰা পদতললৈ জোখ মাফ কি হব লাগে, তাকো নিৰ্দিষ্ট কৰা আছে। শাস্ত্ৰমতে স্ত্ৰী আৰু পুৰুষ মূৰ্তিত পৰিমাণত কি পাৰ্থক্য থাকে, তাকো উল্লেখ কৰা আছে। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে বিভিন্ন মূৰ্তিৰ আৰু দেহৰ এই পৰিমাণৰ জ্ঞান আহৰণ কৰিব লাগে।

চিত্ৰ শৈলী আৰু অঙ্কণ পদ্ধতিতো ভাৰতীয় চিত্ৰকৰৰ জ্ঞান যথেষ্ট গভীৰ হ'ব লাগিব। তেওঁ তৰঙ্গ, অগ্নি, শিখা, ধূম্ৰ, বৈজয়ন্তী, বায়ুৰ গতি ইত্যাদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব লাগিব। জীৱক সুপ্ত, চেতনাযুক্ত, চেতনাবৰ্জিত বা মৃত অৱস্থা নিৰ্ভুল স্বৰূপে অঙ্কণ কৰিব পৰা হ'ব লাগিব। সেইদৰে চিত্ৰিত ক্ষেত্ৰৰ নিম্ন বা উচ্চ বিভাগ স্পষ্টভাৱে দাঙি ধৰিব পৰা হ'ব লাগিব। কাহিনী-মূলক চিত্ৰত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে সদায় কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বা মূল ভাবক প্ৰাধান্য দিব লাগিব। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ আৰু এটা বিশেষত্ব হ'ল, ব্যক্ত কৰিবলৈ বিচৰা সকলো কথা যেন দৃষ্টিগোচৰ হয়—কোনো অংশ দৰ্শকে যেন কষ্টেৰে কল্পনা কৰিব লগীয়াত নপৰে। সৰ্বাঙ্গ দৃশ্যাকৰণং চিত্ৰম্ ইতি অভিধীয়তে।

ভাৰতীয় চিত্ৰকৰৰ বৰ্ণজ্ঞানৰো বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আছিল। তেওঁলোকে বৰ্ণ-তত্ত্ব সম্যকৰূপে উপলব্ধি কৰি লৈ নিজে বৰ্ণ প্ৰস্তুত কৰিব লাগিছিল আৰু ব্যৱহাৰ কৰিব লাগিছিল। আজিৰ দৰে আনে প্ৰস্তুত কৰা ৰং ৰহণ সহজলভ্যও নাছিল আৰু সহজলভ্য হ'লেও তাক ব্যৱহাৰ কৰাটো উচিত বুলি নাভাবিছিল। তেওঁলোকে শ্বেত, ৰক্ত, নীল আৰু পীত এই চাৰিটা স্ব স্বভাবজ বৰ্ণৰূপে লৈ তাৰ তত্ত্ব আৰু বৰ্ণিকাভঙ্গ উত্তমৰূপে আয়ত্ব কৰিব লাগিছিল। লগতে এই স্বভাবজ চাৰি বৰ্ণৰ নানা আনুপাতিক সংযোগত যে অসংখ্য উপবৰ্ণ সৃষ্টি হয় তাকো ভালদৰে শিকিব লগা হৈছিল। ভাৰতীয় শিল্পীয়ে বৰ্ণতত্ত্ব আৰু বৰ্ণৰ ৰূপ, দুয়োবিধ জ্ঞান আহৰণ কৰিব লাগিছিল। বৰ্ণই যে কেৱল ৰঞ্জিত নকৰে, লগতে বৰ্ণিতও কৰে এই জ্ঞান চিত্ৰকৰৰ বাবে বিশেষ প্ৰয়োজন। সেয়ে নাট্য-শাস্ত্ৰত কৈছে—"ৰ্বৰ্ণানাং তু বিধিং জ্ঞাত্বা তথা প্ৰকৃতিমিবচ কুৰ্যাদঙ্গস্য ৰচনাম্"। বৰ্ণৰ ক্ষেত্ৰতো ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে কেৱল চকুৰ কথা নাভাবি মনৰ কথাও চিন্তা কৰে।

এইদৰে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে চিত্ৰকলাৰ ষড়ঙ্গ, যথা—ৰূপভেদ, প্ৰমাণ, ভাব, লাৱণ্য যোজনা, সাদৃশ্য আৰু বৰ্ণিকা ভঙ্গৰ জ্ঞান আৰু প্ৰয়োগ পদ্ধতিত সিদ্ধহস্ত হ'ব লাগিছিল। চিত্ৰকলাত এই ষড়ঙ্গ ভাৰতত কত কালৰপৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে, তাক পণ্ডিতসকলে সঠিককৈ নিৰ্ণয় কৰিব পৰা নাই। বাৎস্যায়নৰ কামসূত্ৰৰ (এইখনো এখন শিল্প শাস্ত্ৰ বুলি পৰিগণিত) ৰচনা কাল কমপক্ষেও খ্ৰীষ্টপূৰ্ব সাত শ বুলি অনুমান কৰা হৈছে। এই কামসূত্ৰকো বাৎস্যায়নে "পূৰ্বশাস্ত্ৰানি সংহৃত্য" কৰিহে যুগুত কৰিছিল বুলি নিজে লিখি থৈ গৈছে। সেইকালৰপৰা নিৰ্ভয়ে ভাৰতৰ শিল্পকলাৰ আৰম্ভণি খ্ৰীষ্টপূৰ্ব এহেজাৰ বছৰৰ বুলি ক'ব পাৰি। পূৰ্বতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে চিত্ৰকলা আমাৰ দেশত কেৱল "চখৰ খেলা" বুলিয়ে চৰ্চা কৰা হোৱা নাছিল,—আমাৰ জ্ঞান আৰু কৰ্মৰ লগত ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ প্ৰগাঢ় সম্বন্ধ স্থাপন হৈছিল। এইখিনিতে এটা কথা উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন। নৃত্য কলাৰ লগত চিত্ৰকলাৰ ওতঃপ্ৰোত সম্বন্ধ আছে। দৰাচলতে কবলৈ গলে নৃত্যৰ বিশেষ একোটা ভঙ্গীয়েই হ'ল চিত্ৰকলাৰ বিষয়-বস্তু। চিত্ৰকলাই নৃত্যকলাৰ দৰে জীৱনৰ মধুক্ষণ একোটাক ৰূপায়িত কৰে। *

* শিল্পকলাৰ সাধাৰণ প্ৰকৃতি অধ্যায় দ্ৰষ্টব্য।

(২)

পণ্ডিতসকলৰ মতে ভাৰতবৰ্ষত খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীতে চিত্ৰকলা অন্যান্য চাৰুকলাবিলাকতকৈ শ্ৰেষ্ঠ বুলি বিবেচিত হয়। মহেঞ্জদাৰোত সিন্ধু সভ্যতাৰ চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শন স্বৰূপে মাটিৰ থাল কিছুমানত সংকেতপূৰ্ণ, বিভিন্ন বৰ্ণেৰে অঁকা, কেতবোৰ চিত্ৰ পৰিলক্ষিত হৈছে। মহেঞ্জদাৰোৰ পিছতে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ প্ৰাচুৰ্য পোৱা যায় উৰিষ্যাৰ যোগীমাৰা আৰু অজন্তাগুহাৰ চিত্ৰসমূহত।

অজন্তাৰ গুহাচিত্ৰৰ নিদৰ্শনে, ভাৰতীয় চিত্ৰকলা একালত কিমান সমৃদ্ধ আছিল, সেই কথা প্ৰতিপন্ন কৰিছে। এই অজন্তা চিত্ৰৰ কাৰুকাৰ্য আৰু তাৰ কৌশলেই ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ পুনৰুত্থানত একমাত্ৰ সহায়ক হৈ পৰিছে। এই অজন্তা চিত্ৰ, সমকালীন ভাৰততে নহয়, সমগ্ৰ মধ্য এচিয়াক প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। পণ্ডিতসকলৰ মতে চীনৰ ঠাং-ঠেঙুলীৰ বৌদ্ধ কলাত অজন্তাৰ গুহা চিত্ৰইহে পোনপটীয়াকৈ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। অজন্তাৰ গুহাচিত্ৰ পৃথিৱীৰ বিস্ময়ৰ বস্তু। এই চিত্ৰসমূহ একেবাৰতে একেলগে অঁকা হোৱা নাছিল। পণ্ডিতসকলৰ মতে ইয়াৰ কিছুমান চিত্ৰ খ্ৰীষ্টপূৰ্ব প্ৰথম বা দ্বিতীয় শতকৰ। তাৰ পিছত পৰে এটা সুদীৰ্ঘ ব্যৱধান। পুনৰ কিছুমান চিত্ৰ অংকিত হয় প্ৰায় খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চম শতাব্দীত আৰু তাৰ পৰবৰ্তী কালত। প্ৰথম ভাগ চিত্ৰত, সেইকালত ব্যৱহাৰ হোৱা সাজপাৰ, বিশেষকৈ বিভিন্ন শিৰস্ত্ৰাণ, আৰু অলংকাৰ পাতিৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়। এই চিত্ৰবোৰ পাকৈত হাতৰ কাম বুলি সহজে অনুমান কৰিব পাৰি। চিত্ৰবোৰে চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰকলাত গভীৰ জ্ঞান আৰু সুদীৰ্ঘ কাল কৰা অভ্যাসৰ পৰিচয় দিয়ে। এই চিত্ৰবোৰ অনেক ক্ষেত্ৰত আধুনিক চিত্ৰতকৈ শ্ৰেষ্ঠতৰ বুলি কলে, ভুল কৰা নহ'ব যেন লাগে।

অজন্তাৰ চিত্ৰসমূহ একে মান সম্পন্ন নহয়। তাৰ কাৰণ হ'ল চিত্ৰবোৰ বিভিন্ন শিল্পীগোষ্ঠীৰ অৱদান। তথাপি চিত্ৰসমূহৰ সমৃদ্ধ, ৰূপ-লাৱণ্য, পূৰ্ণপ্ৰকাশ ভঙ্গিমা, সুন্দৰ বৰ্ণজ্ঞান, সমতা-সম্পন্ন আৰু উদ্দেশ্যধৰ্মী ৰচনা, পোহৰ আৰু এন্ধাৰৰ সমাবেশ, মানৱ দেহৰ সূক্ষ্ম চিত্ৰায়ন, বলিষ্ঠ ৰেখা, লাহি, সুগঠী আৰু আদৰ্শনীয় পুৰুষ নাৰীৰ বিভিন্ন ভঙ্গী আৰু মুদ্ৰাই এক অপৰূপ সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিছে। অজন্তাৰ গুহাচিত্ৰ শিল্প-শাস্ত্ৰৰ সকলো পৰীক্ষাত সুখ্যাতিৰে উত্তীৰ্ণ হৈছে।

অজন্তা গুহাচিত্ৰৰ প্ৰধান বিষয়-বস্তু হৈছে বুদ্ধ আৰু বৌদ্ধ কাহিনীসমূহ। তথাপি ইয়াত সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ লোকৰ সমাৱেশ পতা হৈছে। ইয়াত দেখা যায় সকলো স্তৰৰ পুৰুষ, স্ত্ৰী আৰু শিশু—ৰজাও আছে, খৰিভাৰীও আছে, ধাৰ্মিকো আছে, পাপীও আছে। জীৱন নাটকৰ বিভিন্ন অংকত প্ৰতিফলিত হোৱা মহত্ত্ব-পশুত্ব, প্ৰেম-ঘৃণা সুখ-দুখ, বিজয় আৰু কৃতকাৰ্যতাৰ আনন্দ, বিপৰীতে হতাশাৰ বেদনা। সেইদৰে কাৰুণ্য- খলতা, ত্যাগ, ভোগ, প্ৰাচুৰ্য, দাৰিদ্ৰ, জীয়াই থকাৰ প্ৰয়াস, মৃত্যুৰ বিভীষিকা—সকলো ভাব অজন্তা চিত্ৰত আন্তৰিকতাৰে ৰূপায়িত কৰা হৈছে। এই চিত্ৰবোৰ সেইকালৰ দাপোণ স্বৰূপ। তাতে প্ৰমোদকক্ষ, বিচাৰকক্ষ, নগৰ, গাওঁ, ৰাজপ্ৰাসাদ পৰ্ণকুটিৰ সকলো বস্তুৰে এখন তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মিত হৈছে। তাত তদানীন্তন প্ৰচলিত সাজপাৰ, অলঙ্কাৰ বাদ্যযন্ত্ৰ, বাচন-বৰ্তন আৰু অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ নিদৰ্শনৰ এখনি প্ৰদৰ্শনী পতা আছে। বিভিন্ন জাতি আৰু গোষ্ঠীৰ লোককো ইয়াত সমাবেশ কৰা হৈছে। চিত্ৰসমূহ ধৰ্মসিক্ত আৰু প্ৰেমসিক্ত হোৱাৰ কাৰণে অজন্তাক স্বৰ্গৰ তোৰণ বুলিও ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি। তাত অকল মানুহ নহয়, দেৱতা, কিন্নৰ, যক্ষ, ৰক্ষ, গন্ধৰ্ব অপ্সৰা সকলো জীৱকে উপযুক্ত স্থান দিয়া হৈছে।

অজন্তাৰ চিলিঙবোৰত অকা চিত্ৰসমূহ আলঙ্কাৰিক (stylised), প্ৰত্যেক খন চিত্ৰই বিভিন্ন চানেকীৰ। চিলিঙত চিত্ৰ কৰা ফল, ফুল, তৰু, লতা সমূহ যেন সজীৱ, পশু, পক্ষী, মনুষ্য, গন্ধৰ্ব, কিন্নৰী, অপ্সৰাবোৰ যেন স্বাভাৱিক আৰু লয়লাসযুক্ত।

ৰূপায়ণত অজন্তা চিত্ৰৰ এখন মুখৰ লগত আন এখন মুখৰ মিল নাই। "যত জীৱ তত ৰূপ"। এখন মুখৰ ভাব প্ৰকাশ আন এখন মুখৰ ভাব প্ৰকাশৰে সৈতে একে নহয়। চিত্ৰসমূহ ঠাহমৰা যেন নালাগে। চিত্ৰবোৰ শূন্যত অঁাৰি থোৱা যেন লাগে। অথচ এনে মুক্ত পৰিবেশত এখন চিত্ৰই আন এখন চিত্ৰক ম্লান কৰা নাই বা গ্ৰাস কৰা নাই।

অজন্তাৰ চিত্ৰসমূহ স্বাভাৱিক প্ৰাচুৰ্যৰে ভৰপূৰ। জীৱনৰ প্ৰাচুৰ্য ইয়াত সৰল সহজভাৱেই ব্যক্ত কৰা হৈছে। উদ্ভিদ জগত প্ৰাণীজগত আৰু অতি মানৱৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাত অজন্তা চিত্ৰত মানৱ জীৱনৰ অপৰিমেয় শক্তি বিনম্ৰভাৱে ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। ইয়াত মানুহক প্ৰকৃতিৰ বুকুত মৰমৰে স্থাপন কৰা হৈছে ; সেইবুলি প্ৰকৃতিক মানুহৰ বহতীয়াকৈ দেখুৱা হোৱা নাই। অজন্তাৰ চিত্ৰৰ ৰূপত জেউতি

চৰিছে মানুহ আৰু প্ৰকৃতিৰ যুগ্ম সহযোগিতাত। মানুহ আৰু প্ৰকৃতিয়ে মাৰ বান্ধি জয়যাত্ৰা কৰা দেখুৱা হৈছে।

অজন্তাৰ নগ্ন আৰু অৰ্দ্ধনগ্ন নাৰী চিত্ৰতো এটা বৈশিষ্ট্য আছে। পশ্চিমীয়া নগ্ন নাৰীৰ যৌন আবেদন ইয়াত পৰিলক্ষিত নহয়—অজন্তাৰ নগ্ন নাৰী কামসিক্ত নহয়, মাধুৰ্য্যসিক্ত। চিত্ৰকৰে ইয়াত সৰুকালৰপৰা নৈৰ ঘাটত আৰু শস্যৰ পথাৰত দেখা ৰূপহী নাৰীকহে অনাবৃত কৰি দেখুৱাইছে। অথচ বস্ত্ৰাবৃত্ত নাৰীকো বস্ত্ৰৰ দ্বাৰা বন্দিনী কৰিবলৈ বিচৰা নাই। এনে ৰূপায়ণ আত্মবিশ্বাসী ওজা চিত্ৰকৰৰ অৱদান হ'ব লাগিব। অজন্তা চিত্ৰত নাৰীৰ ভঙ্গিমাৰ তুলনা নাই। তেওঁলোকক সম্ভৱপৰ সকলো গতি ভঙ্গী আৰু ভাবযুক্তকৈ চিত্ৰায়ণ কৰা হৈছে। কিন্তু আচৰিত কথা ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে নাৰীক সন্মুখত "মডেল" কৰি লৈ চিত্ৰ অঙ্কণ নকৰে। নাৰী চিত্ৰবোৰত ৰক্তমাংসৰ গন্ধ নাই, তথাপিও চিত্ৰবোৰ ৰসাল, বলিষ্ঠ আৰু প্ৰাণৱন্ত।

ভাৰতীয় চিত্ৰৰ লক্ষণসমূহ প্ৰাচীন চিত্ৰৰপৰা আৰম্ভ কৰি ৰাজপুত চিত্ৰলৈকে বৰ্ত্তমান। তথাপিও অজন্তা, বাঘ, সিংহলৰ চিগীৰিয় আদিৰ প্ৰাচীৰ চিত্ৰবোৰত (mural painting) ভাৰতীয় চিত্ৰকলাই পূৰ্ণ পয়োভৰ লাভ কৰিছিল বুলি আজিৰ চিত্ৰ সমালোচকসকলে একবাক্যে স্বীকাৰ কৰিছে।

অজন্তাৰ চিত্ৰসমূহ কোনো এটা গাইগুটীয়া মানুহ বা জীৱ বা পদাৰ্থ নহয়—এইবোৰ একোটা কাহিনী, একোটা পৰিস্থিতি। অজন্তাৰ পিছত অৱশ্যে ভাৰতীয় চিত্ৰসমূহত এই লক্ষণ ক্ৰমে হ্ৰাস পাবলৈ ধৰিলে। অনেক ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় চিত্ৰ, কাহিনী বা পৰিস্থিতিৰ সলনি একোটা অকলশৰীয়া বিষয়-বস্তু হৈ পৰিল। এই নতুন ৰূপত ভাৰতীয় চিত্ৰকলা দাক্ষিণাত্যত (বিশেষকৈ মামল্লপুৰমত বৰ্ত্তমান নাম মহাবালপুৰম) আৰু পূৰ্বখণ্ডত, একাদশ খ্ৰীষ্টাব্দলৈকে বৰ্তি আছিল। তাৰ পিছতহে পাশ্চত্য চিত্ৰকলাৰ সংস্পৰ্শলৈ আহি, ই এটা নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। উৰিষ্যাৰ কেতবোৰ চিত্ৰত এনে সংমিশ্ৰণৰ লক্ষণ দেখা যায়। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় শিল্পকলাৰ এই পৰিবৰ্ত্তনৰ নিদৰ্শন ইলোৰাৰ কৈলাশনাথ মন্দিৰৰ 'চিলিঙত' অঁকা ইন্দ্ৰসভাতো পৰিলক্ষিত হৈছে। চিত্ৰকলাৰ এই বিৱৰ্ত্তন বিশেষকৈ মুখ চকু আদি অঙ্গপ্ৰত্যঙ্গ অঁকাত আৰু ৰংৰেখা ব্যৱহাৰ ক্ষেত্ৰত পৰিস্ফূট হৈছিল।

দ্বাদশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত পশ্চিম ভাৰতত ভাৰতীয় চিত্ৰকলাই এক বিশেষ ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। এই চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শন সচিত্ৰ জৈন পুথি বোৰত সংৰক্ষিত

হৈছে। এই চিত্ৰবোৰ প্ৰথমতে (দ্বাদশৰ পৰা চতুৰ্দশ শতাব্দীলৈ) তালপাতত অঁকা হৈছিল আৰু পিছলৈ তুলাপাত প্ৰচলনৰ লগে লগে (চতুৰ্দশ শতাব্দীৰ আগ ভাগ) তালপাতৰ আকৃতিৰে তুলাপাতত অঁকা নিয়ম হল। এই চিত্ৰবোৰত উজ্জ্বল ৰং ব্যৱহাৰ হৈছিল। বস্তু বা প্ৰাণীৰ ৰেখাবোৰ বলিষ্ঠ আৰু শক্তিশালী আছিল। পুথিত কথা ভাগৰ মাজত এনে চিত্ৰিকা (miniature) অঁকা নিয়ম হ'ল। এই চিত্ৰবোৰৰ এটা বিশিষ্ট ৰূপ দেখা গ'ল। চিত্ৰবোৰত মানুহৰ মুৰৰ চাৰি ভাগৰ তিনি ভাগ দেখুৱা হ'ল, এটা চকু মুখৰ সীমা ৰেখাবো বাজকৈ উলিয়াই দেখুৱালে, নাক পৰিমাণত অনেক ওলাই থকাকে আঁকিলে। দেহৰ বুকুভাগো আনুপাতিকভাৱে উঠঙা আৰু বহলকৈ অঁকা দেখা গল। অনেক ক্ষেত্ৰত এনে উঠঙা বুকু চাই স্ত্ৰী পুৰুষৰ পাৰ্থক্য উলিওৱা টান হৈ পৰিল। প্ৰথমতে ভাৰতীয় চিত্ৰৰ এনে লক্ষণ গুজৰাটৰ জৈন চিত্ৰবোৰত পৰিলক্ষিত হ'ল। ক্ৰমে এই প্ৰভাৱ উত্তৰ প্ৰদেশ, মধ্যভাৰত হৈ পূব প্ৰান্তৰলৈকে বিয়পি পৰিল। জৈন চিত্ৰবোৰৰ সূক্ষ্মতা, বলিষ্ঠ প্ৰকাশভঙ্গী মোহনীয় কাৰুকাৰ্য আচৰিত ধৰণৰ ৰঙা, নীলা আৰু সোণালী ৰঙৰ সংমিশ্ৰণৰ স্পন্দন, চিত্ৰ সমালোচকসকলৰ প্ৰশংসা অৰ্জন কৰিছে। এই চিত্ৰবোৰত পাৰশ্যৰ চিত্ৰকলাৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ দেখা যায়। সেই কালত গুজৰাটৰ লগত সাগৰযোগে পাৰশ্যৰ বাণিজ্য সম্বন্ধ স্থাপন হৈছিল। বাণিজ্যৰ সম্ভাৰৰ লগতে পাৰশ্যৰ চিত্ৰকলাৰ প্ৰভাৱ ভাৰতত প্ৰবেশ কৰিলে। গুজৰাটী জৈন চিত্ৰবোৰত ধৰ্মৰ গোন্ধতকৈ বাস্তৱৰ গোন্ধ বেচিকৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ বাবে অৱশ্যে জৈনধৰ্মৰ চিন্তাধাৰাও অনেক পৰিমাণে দায়ী। [জৈনধৰ্মত কৃষ্ণৰ দৰে অৱতাৰ বুলি এটা বস্তু নাই।] হিন্দুধৰ্ম আৰু কলা সাহিত্যত প্ৰকৃতিক যিদৰে সুন্দৰ আৰু জীৱন্ত বুলি ভাবে, জৈনধৰ্মত তেনে চিন্তাধাৰাই ঠাই পোৱা নাছিল। সেয়ে প্ৰকৃতি পুষ্ট পৌৰাণিক কাহিনীৰ ঐশ্বৰ্য জৈন চিত্ৰকলাত পৰিলক্ষিত নহয়। তেওঁলোকৰ ধ্যান চিন্তাৰ একমাত্ৰ বিষয়-বস্তু আছিল জৈন তীৰ্থঙ্কৰ সকলৰ একোটা গতানুগতিক ভঙ্গী। জৈন চিত্ৰকলাৰ এই ঠেক পৰিসৰৰ বাবে দুই এক অভাৰতীয় চিত্ৰ সমালোচকে কেতিয়াবা সমস্ত ভাৰতীয় চিত্ৰকলাকে দুৰ্বল সৃষ্টি বুলিবলৈ সঙ্কোচ নকৰিছিল।

গুজৰাটৰ জৈন চিত্ৰকলা পোন্ধৰ শতাব্দীৰ মাজভাগত শীৰ্ষস্থানত উপনীত হয়। কিন্তু ষোল শতাব্দীত মোগল প্ৰভাৱ স্থাপন হোৱাৰ লগে লগে ই নিস্তেজ হৈ পৰে আৰু নিজৰ বৈশিষ্ট্য অনেক পৰিমাণে হেৰুৱাই পেলায়। তথাপি জৈন

চিত্ৰৰ ঐশ্বৰ্য্যত আকৰ্ষিত হৈ সম্ৰাট আকবৰে হেনো তেওঁৰ ৰাজসভালৈ প্ৰাসাদ মছজিদ আদি চিত্ৰিত কৰিবলৈ যথেষ্ট সংখ্যক গুজৰাটী চিত্ৰকৰ মকৰল কৰে।

ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ আৰু এটা বিশিষ্ট শ্ৰেণী হল ৰাজপুত চিত্ৰকলা (১৫৫০—১৮৫০ খ্ৰীষ্টাব্দ)। ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ প্ৰধান এলেকা হ'ল ৰাজপুতানা বুণ্ডেলখণ্ড আৰু পাঞ্জাবৰ হিমালয়ৰ পাদদেশাংশ। ৰাজপুত চিত্ৰকলাক দুটা বহল ভাগত ভগাব পাৰি। যথা (১) ৰাজধানী চিত্ৰকলা ; ইয়াৰ এলেকা হ'ল ৰাজপুতানা আৰু বুণ্ডেলখণ্ড আৰু (২) পাহাৰী চিত্ৰকলা, যাৰ এলেকা হ'ল (ক) জম্মু আৰু (খ) কাংড়া। গাঢ়োৱাল চিত্ৰকলা কাংড়া চিত্ৰকলাৰ অন্তৰ্গত। লাহোৰ আৰু অমৃতসৰৰ (ৰণজিৎ সিংহ আৰু শ্বেৰ সিংহৰ দিনৰ) শিখ সমূহো কাংড়া চিত্ৰকলাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত। বাসলী চিত্ৰ আকৌ জম্মু চিত্ৰকলাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত। এইবিলাক চিত্ৰকলাৰ বিভাগত থলুৱা গোন্ধ থাকিলেও মূল শ্ৰেণী ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ ঠালঠেঙুলি মাত্ৰ।

ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ মূল উৎস হৈছে ধৰ্মৰ কাহিনীসমূহ। ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবেই প্ৰথমতে এই চিত্ৰকলাৰ সৃষ্টি হয়। প্ৰথমৰ ফালৰ ৰাজপুত চিত্ৰবোৰত কৃষ্ণলীলাৰ কাহিনীবোৰ সন্নিবিষ্ট কৰা হয়। লগে লগে ভাগৱত পুৰাণ, মহাভাৰত, আৰু ৰামায়ণৰ ৰাম সীতা প্ৰধান চৰিত্ৰৰূপে স্থান অধিকাৰ কৰে। ৰাজপুত চিত্ৰত শিৱ পাৰ্বতীৰ ৰূপায়ণেও স্থান লাভ কৰিছে। ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ এটা বিশিষ্ট দান হৈছে "ৰাগমালা"। এই ৰাগমালা হ'ল ভাৰতীয় মাৰ্গ সংগীতৰ ৰাগ ৰাগিনীৰ চিত্ৰায়ণ। ষোল শতাব্দীৰ শেষভাগৰ ৰোমাঞ্চকৰ কবিতা কেতবোৰকো ৰাজপুত চিত্ৰত ৰূপায়িত হোৱা দেখা যায় ; গীতগোবিন্দখন চিত্ৰিত হৈছে। প্ৰথম অৱস্থাত ৰাজপুত চিত্ৰত প্ৰাকৃতিক দৃশ্য (landscape) দেখা নগৈছিল। পেছলৈ প্ৰাকৃতিক দৃশ্যও সন্নিবিষ্ট হ'ল। মোগল যুগত "হাম্জা নামাৰ" মুছলমান বীৰসকলৰ কাহিনীও ৰাজপুত চিত্ৰত ৰূপায়িত হৈছিল। পণ্ডিত কুমাৰ স্বামীৰ মতে হিন্দুস্থানৰ থলুৱা সাহিত্যৰ প্ৰতিৰূপ হ'ল ৰাজপুত চিত্ৰ।"

ৰাজনৈতিক স্বাধীনতাক পয়োভৰ দান কৰিবলৈকে ৰাজপুত নৃপবৃন্দই কলাকৃষ্টিক পৃষ্ঠপোষকতা দান কৰিবলৈ লাগিল। পোন্ধৰ শতাব্দীত তুলাপাত প্ৰচলনৰ লগে লগে থলুৱা সাহিত্যৰ প্ৰসাৰ বৃদ্ধি পালে। ৰামায়ণ মহাভাৰত আদি কাব্য আৰু পুৰাণসমূহ থলুৱা ভাষালৈ অনূদিত হ'ল। ৰাজপুত চিত্ৰকৰে এনেবোৰ কাহিনীত নিজৰ বিষয় বস্তুৰ অনুসন্ধান পাই, তাৰ চিত্ৰৰূপ দান কৰিলে। সেই ৰাজপুত চিত্ৰত আমি অলেখ পৌৰাণিক কাহিনীৰ আলেখ্য দেখিবলৈ পাওঁ। কেশৱ দাসৰ "ৰসিকপ্ৰিয়া"ত (১৫৯১ খ্ৰীঃ) এনে ক্ষুদ্ৰবিমান চিত্ৰিকা (miniature paintings) পোৱা গৈছে। এইবোৰ চিত্ৰত ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ স্নিগ্ধতা, গঠন প্ৰণালী আৰু একলীয়া মুখ (profile) আদি লক্ষণ বিদ্যমান। 'ৰসিকপ্ৰিয়া'ৰ চিত্ৰসমূহ পাৰস্যৰ চিত্ৰিকাৰ হুবহু অনুকৰণ বুলি, দুই এক চিত্ৰ সমালোচকে কব খোজে। কিন্তু পাৰ্চিয়ান ক্ষুদ্ৰ চিত্ৰবোৰৰ লক্ষণ হ'ল সদায় পাতত থিয়কৈ অঁকা, কিন্তু 'ৰসিকপ্ৰিয়া'ৰ ক্ষুদ্ৰ চিত্ৰবোৰ ভাৰতীয় পুথিৰ ধাৰাত পথালিকৈ অঁকা।

ৰাজপুত শিল্পীৰ বিষয়-বস্তু তেহেলৈ যিহকে নহওক, তেওঁলোকৰ চিত্ৰায়ণত এটা আন্তৰিকতা দেখা যায়। বিখ্যাত কলা সমালোচক পাৰ্চি ব্ৰাউনে (Percy Brown) এই বুলি মন্তব্য কৰিছে : "যেতিয়াই ৰাজপুত চিত্ৰকৰে গ্ৰাম্য জীৱনৰ নিখুঁত চিত্ৰ অঁাকিবলৈ বিচাৰে, তেতিয়াই জীৱ-জন্তু প্ৰভৃতি এনে আচৰিত আৰু স্বাভাৱিক ধৰণে ৰচনা কৰে যে সেইটো কেৱল জাপানী চিত্ৰকৰৰ দ্বাৰাহে অতিক্ৰম কৰা সম্ভৱ "।

ৰাজপুত চিত্ৰকলাৰ পৰিসৰ হ'ল একোখন জাইগিৰ, মোগল চিত্ৰকলাৰ স্নায়ুকেন্দ্ৰৰ দৰে ৰাজপ্ৰাসাদ নহয়। এই চিত্ৰবোৰ চিত্ৰকলাত ৰুচি থকা ৰাজন্যবৰ্গ আৰু চিত্ৰসংগ্ৰাহকসকলৰ বাবেই অঁকা হৈছিল।

ওঠৰ শতাব্দীৰ প্ৰথম ভাগত ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ওপৰত মোগল চিত্ৰকলাৰ প্ৰভাৱ বাৰুকৈয়ে পৰে। কিছুমানে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ এই ক্ষীপ্ৰ পৰিবৰ্তনৰ কাৰণ সম্ৰাট ঔৰংজেৱ বুলি কবলৈ বিচাৰে। ঔৰংজেৱ বাদচাহে হেনো পিতাক আৰু ককাকৰ দিনৰ অনেক মোগল শিল্পীক নিজৰ কেৰনীয়া স্বভাৱৰ গুণে ৰাজধানীৰপৰা বিভিন্ন প্ৰদেশবোৰলৈ খেদি পঠিয়ায়। এইবোৰ মোগল শিল্পীয়েই হেনো ভাৰতত মোগল কলাৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি ফুৰে।

মোগলবিলাকে ৰাজ্যজয়ৰ প্ৰচেষ্টাৰে যলৈকে গৈছিল, তাতে বিজিতবিলাকৰ ভাষা, কলাকৃষ্টি পাৰ্যমানে গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু জাহ গৈ পৰিছিল। [চীন, পাৰশ্য আৰু ভাৰতৰ মোগলবিলাকেই তাৰ প্ৰমাণ।] ভাৰতলৈ আহি ভাৰতীয় কলাকৃষ্টিকো তেওঁলোকে সামৰি ল'ব লগাত পৰে। "আইন-ই-আকবৰি" লিখা বুৰঞ্জীবিদ আবুল ফজলে ভাৰতীয় চিত্ৰকলা সম্বন্ধে এই বুলি

মন্তব্য কৰিছে: "তেওঁলোকৰ (হিন্দুবিলাকৰ) চিত্ৰবোৰ আমাৰ কল্পনাৰো অতীত। সমগ্ৰ পৃথিবীত সঁচাকৈয়ে অতি কম লোক তেওঁলোকৰ সমকক্ষ হব পাৰিব।" দৰাচলতে মোগল চিত্ৰকলাত পাৰস্যিক আৰু হিন্দুচিত্ৰকলাৰ এটা বলিষ্ঠ সমন্বয় ঘটিল। মোগল চিত্ৰকলাত হাবি-বননিৰ দৃশ্যত এটা স্বভাবানুসৰণৰ দক্ষতা পৰিলক্ষিত হয়। এই দক্ষতা পাৰশ্যৰ চিত্ৰকলাত তেনে প্ৰকটৰূপে প্ৰকাশ পোৱা নাছিল। ই আচলতে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰহে বৈশিষ্ট্য। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ বহু কালৰ এই অভিজ্ঞতা "মানুহৰ জীৱনত প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱ", ইয়াৰ পৰাই মোগল চিত্ৰকলাৰ প্ৰাকৃতিক দৃশ্য চিত্ৰায়ণ এনে জীৱন্ত হৈ উঠে। ভাৰতত সম্ৰাট আকবৰৰ আৰু জাহাংগীৰৰ দিনত পাৰশ্যৰ চিত্ৰকলা আৰু ভাৰতৰ চিত্ৰকলাৰ দুটা বিশেষত্বৰ সুস্থ সংমিশ্ৰণ দেখা যায়। সেই দুটা বৈশিষ্ট হ'ল ৰচনা পৰিকল্পনা আৰু ৰং। ৰঙৰ ক্ষেত্ৰত মোগল চিত্ৰকলাক অধিক ভাৰতীয় আৰু ৰচনা চাতুৰ্যত ইয়াক অধিক পাৰশ্য প্ৰভাৱযুক্ত বুলি ক'ব লাগিব। মোগল চিত্ৰকলাই ভাৰতত প্ৰতিপত্তি লাভ কৰিবলৈ পালে মোগল বাদচাহসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত। দৰাচলতে মোগল বাদচাহসকলে, বিশেষকৈ আকবৰ আৰু জাহাঙ্গিৰ বাদছাহৰ চিত্ৰকলাৰ প্ৰতি অনুকূল অনুৰাগৰ বাবে দিল্লীৰ মছনদত ইয়াৰ স্থান হ'ল। মুঠৰ ওপৰত সেই কালত এফালে ৰাজপুত চিত্ৰকলা আৰু আনফালে মোগল চিত্ৰকলাই, ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰধাৰ স্বৰূপে অৱতীৰ্ণ হ'ল। কিন্তু পৰিতাপৰ বিষয় মোগল কলা তথা সকলো কলাকৃষ্টি, বিশেষকৈ হিন্দুগন্ধী কলাসৃষ্টি আকবৰৰ প্ৰপৌত্ৰ ঔৰংজেবৰ কোপ দৃষ্টিত পৰে। মোগল চিত্ৰকলা হলেও, আগৰ দৰে আৰু শিল্পীসকলে ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰাত কৃতকাৰ্য নহ'ল। লাহে লাহে চিত্ৰকলা ৰাজপ্ৰাসাদৰপৰা বিদূৰিত হ'ল। পিতাক আৰু ককাকে মকৰল কৰা অগণন মোগল খনিকৰ আৰু চিত্ৰকৰক ঔৰংজেবে ৰাজধানীৰপৰা প্ৰদেশসমূহলৈ খেদি পঠিয়ায়। ইতিমধ্যে পৃথিবীত আহি পৰে ঔদ্যোগিক বিপ্লৱ। এই বিপ্লৱে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ চিন্তাধাৰাত মাধ মাৰ সোধায়। ফলত ভাৰতীয় চিত্ৰকলা জনসাধাৰণৰ জীৱন গতিৰ-পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে।

ইয়াৰ পিছতেই ভাৰতত ইউৰোপীয় বণিকৰ প্ৰবেশৰ লগে লগে ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাই ভুমুকি মাৰে। ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাৰ এটা ব্যৱসায়ী দৃষ্টিভঙ্গী আছে।

ই বস্তুবাদী আৰু বাস্তৱবাদী শিল্প। স্বাধীনতা বিলুপ্ত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে এই পাশ্চাত্য চিত্ৰকলাক বাধা দিয়াতো দূৰৰ কথা, তাক ৰঙা ঠঙা পাৰি ৰৰঘৰত বহুৱালেহি। ৰজা মহাৰজা আৰু পাশ্চাত্য শিক্ষাত শিক্ষিত লোকসকলৰ ৰাজপ্ৰসাদত আৰু চ'ৰাঘৰত পাশ্চাত্য চিত্ৰ বা পাশ্চাত্য ধৰণেৰে অঁকা চিত্ৰই শোভা পালে।

এনে সংকটপূৰ্ণ কালছোৱাতে ঊনৈশ শতিকাৰ মাজভাগত মাদ্ৰাজ আৰু কলিকতাত কলা বিদ্যালয় (school of arts) স্থাপন হ'ল পাশ্চাত্য শিক্ষা বিধি আৰু আদৰ্শ পাঠ্যক্ৰমত সন্নিবিষ্ট হৈ। ৰাজা ৰবি বৰ্মা হেন সমাজৰ অগ্ৰগন্য লোকজনো পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত প্ৰভাৱান্বিত হৈ পাশ্চাত্য ধৰণেৰে অলেখ চিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিলে। দৰাচলতে কবলৈ গলে ভাৰতত আধুনিক পাশ্চাত্য চিত্ৰকলাৰ আৰম্ভণি হয় ৰাজা ৰবি বৰ্মাৰ দিনৰপৰা। ভিক্টোৰীয়া যুগৰ ইংলণ্ডৰ চিত্ৰকলাৰ বাহ্যিক ৰংৰহণে তেওঁক অভিভূত কৰিলে। ৰাজা ৰবি বৰ্মাৰ সেই বুলি দান সমূলি নাই বুলি কলে ভুল হব। তেওঁৰ চিত্ৰবাজিয়ে জনসাধাৰণক চিত্ৰ উপভোগ কৰাৰ প্ৰতি পুনৰ সচেতন কৰি তুলিলে। তেওঁৰ অনেক চিত্ৰ ৰামায়ণ মহাভাৰতৰ কাহিনী প্ৰসূত। খুব সম্ভৱ পাশ্চাত্য চিত্ৰকলাৰ বাস্তৱবাদী দৃষ্টিভঙ্গীয়ে আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ আভাসে তেতিয়াৰ চিত্ৰকৰসকলক আকৃষ্ট কৰিছিল। এনে সময়তে প্ৰাচ্য চিত্ৰকলাত মুগ্ধ ই. বি, হেভেল, (তেওঁ কলিকতাৰ স্কুল অব আৰ্টৰ অধ্যক্ষ আছিল) কলাবিদ আনন্দকুমাৰ স্বামী, অবনীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ আদিয়ে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকলক এটা সাৱধান বাণী শুনালে। তেওঁলোকৰ মতে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে পাশ্চাত্য অন্তঃসাৰশূন্য ৰংচঙীয়া চিত্ৰকলাৰ অনুকৰণ কৰা দোষণীয়। ভাৰতীয় চিত্ৰকৰে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ঐতিহ্য,—আধ্যাত্মিক দৃষ্টিভঙ্গী বাদ দি ভাৰতীয় চিত্ৰ আঁকিব নোৱাৰে। এনে সাৱধান বাণীৰ পৰিণাম স্বৰূপেই বঙ্গদেশত এটা নতুন চিত্ৰকলা গজি উঠিল। কিন্তু দ্ৰুত যোগাযোগ আৰু যাতায়াতৰ ফলত আজি পৃথিবীৰ সকলো দেশতে ভাৱৰ বিনিময় ঘটিছে। আঁৰবেৰ দি কোনো এঠাইৰ কলাসংস্কৃতি আজি বিশুদ্ধ অৱস্থাত তিষ্ঠি থকাতো টান হৈ পৰিছে। এনেস্থলত ভাৰততো অভিহিত আধুনিক চিত্ৰকলাই আলোড়ন নুতুলি থকা নাই। আধুনিক চিত্ৰকলাত অনেক মতবাদ সোমাই পৰিছে—বৰং তাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা হবলৈ ধৰিছে। ভাৰতৰ এচাম চিত্ৰকৰেও এই বতাহত পাল তৰি নাও মেলি দিছে। সঁচা কথা কবলৈ গলে ভাৰতীয়

চিত্ৰকৰে আধুনিক চিত্ৰকলাৰ নামত মৌলিকতা দেখুৱাবলৈ গৈ পাশ্চত্য চিত্ৰকলাক অন্ধ অনুকৰণ কৰিছে।

ভাৰতৰ চিত্ৰকলাৰ আকাশ একেবাৰে মেঘমুক্ত নহয়। আমাৰ অজন্তা চিত্ৰ, জৈন চিত্ৰ, ৰাজপুত চিত্ৰ, মোগল চিত্ৰ আদি অনেক ঐতিহ্য থাকিলেও এটা জাতি হিচাপে আমাক আজি এটা জাতীয় চিত্ৰকলাৰ প্ৰয়োজন হৈছে। এই জাতীয় ভাৰতীয় চিত্ৰকলাত জগতত অন্যান্য চিত্ৰকলাৰ প্ৰগতিশীল লক্ষণ আৰু আদৰ্শবোৰ থকাত দোষ নাই। কিন্তু তাৰ লগতে থাকিব লাগিব ভাৰতীয় মাটিৰ গোন্ধ। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ, তথা জীৱনৰ মূলবস্তু আধ্যাত্মিকতা বাদ দিলে বৃহৎ হলেও ভাৰতীয় জাতীয় কলা নহ'ব।

প্ৰাসঙ্গিক টোকা

১। চিত্ৰকলাৰ জন্মৰ বিষয়ে চিত্ৰলক্ষণ গ্ৰন্থত এটা মনোজ্ঞ কাহিনী আছে। সমূখত আহিঁ নথকাৰ তত্ত্বটোও তাত পৰোক্ষভাৱে দিয়া আছে বুলি হেইনৰিখ জিম্মাৰে ক'ব খোজে। কাহিনীটো এনে ধৰণৰঃ ৰজা ভয়জিতৰ ৰাজ্যত এক ব্ৰাহ্মণ পুত্ৰৰ অকালমৃত্যু হ'ল। ব্ৰাহ্মণে ৰজাক গোচৰ দিলেহি বোলে যি ৰাজ্যত ব্ৰাহ্মণৰ অকালমৃত্যু হয়, সেই ৰাজ্য পাপৰ ৰাজ্য। ৰজা ভয়াজতে তেতিয়া যমৰজাৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰি যমৰজাক পৰাস্ত কৰিলে আৰু ব্ৰাহ্মণ পুত্ৰৰ প্ৰাণ ঘূৰাই দিবলৈ দাবী জনালে। তেতিয়া ব্ৰহ্মাই আহি ৰজাক বুজালে আৰু ব্ৰাহ্মণপুত্ৰৰ এখন আলেখ্য প্ৰস্তুত কৰিবলৈ ক'লে। ব্ৰহ্মাই সেই আলেখ্যতে প্ৰাণ সংযোগ কৰিলে। ব্ৰাহ্মণ পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ পিচত অংকিত সেই চিত্ৰৰ বাবে স্বাভাৱিকতেই কোনো আহিঁ পোৱাটো সম্ভৱ নাছিল।

মনস্তত্ত্বৰ স্মৃতি চিত্ৰ তত্ত্ব (Eideticism) অনুসৰিও এনে ধৰণৰ চিত্ৰ সৃষ্টি সম্ভৱ বুলি ভবা হয়। Eideticism-ৰ অৰ্থ হ'ল দৃশ্য বস্তু চকুৰ আগৰপৰা নাইকিয়া হ'লেও চকুৰ পৰ্দাত বহুত পৰলৈকে তাৰ ছাপ ৰৈ যোৱা গুণ। আদিম আৰু শিশুমনত এই গুণৰ আধিক্য দেখা যায়। আদিম চিত্ৰৰ জীৱন্তভাৱ শিল্পীৰ এই গুণৰ পৰা সৃষ্ট বুলি বহুতে ভাবে।

২। তাল মান—প্ৰতিকৃতি নিৰ্মাণত জীৱদেহৰ (যাইকৈ মনুষ্য বা দেৱমূৰ্তিৰ) অঙ্গবিন্যাসৰ অনুপাতক তাল বোলে। এই কাৰ্যৰ কাৰণে শাৰীৰস্থান (Anatomy)ৰ শিক্ষাৰ প্ৰয়োজন। ভাৰতীয় শিল্পীয়ে মনুষ্যদেহৰ গঠন প্ৰণালী চাই দেহটোক নটা তালত বিভক্ত কৰিছে। কপালৰপৰা থুঁতৰিলৈ একতাল, কণ্ঠৰপৰা বক্ষলৈ একতাল ইত্যাদি। আৰু এটা সূত্ৰমতে শিল্পীৰ নিজ হাতৰ বাৰ আঙুলিত একতাল হয়।

৩। যি বিলাকে মূৰ্তি পূজা কৰে সেইবিলাকৰ ক্ষেত্ৰত দেৱতাৰ ধ্যানমূৰ্তি অনুযায়ী নিৰ্মাণ কৰাটো বাধ্যতামূলক। কিন্তু যি মূৰ্তি পূজা কৰা নহয় সেইবোৰ মূৰ্তিত শিল্পীৰ স্বাধীনতা খৰ্ব কৰা নহয়। চিত্ৰ আৰু বালি মাটি আৰু পিঠাগুৰিৰে সজা মূৰ্তি শাস্ত্ৰানুমোদিত নহলেও দোষণীয় নহয়। সম্ভৱতঃ লোক কলাৰ শিল্পীসকলৰ প্ৰতি এইটো শাস্ত্ৰকাৰসকলৰ অনুগ্ৰহৰে নিদৰ্শন।

৪। লিওনাৰ্ড আদম (Leonhard Adam)ৰ মতে সকলো দেশতেই প্ৰকৃত নিসৰ্গচিত্ৰ (Landscape painting) অৰ্বাচীন শিল্পৰ নমুনা। উদ্দেশ্যবিহীন শিল্পকলাৰ (art for art's sake) ধাৰণাৰ জন্ম হোৱাৰ পিচতহে প্ৰকৃত নিসৰ্গ চিত্ৰ সৃষ্ট হৈছে। আদিম চিত্ৰকলাত সেইবাবে নিসৰ্গ চিত্ৰ নাই।

৫। পৰিপ্ৰেক্ষিত [Perspective] ত্ৰিমাত্ৰিক (দীৰ্ঘ, প্ৰস্থ আৰু উচ্চতা যুক্ত) বস্তুৰ আকাৰ দূৰত্ব ইত্যাদি প্ৰকাশ কৰি দ্বিমাত্ৰিক ক্ষেত্ৰত (কাগজ আদিত) অঙ্কণ কৰা পদ্ধতি আৰু চিত্ৰত বস্তুৰ তেনে অৱস্থান।

৬। বৰ্ণিকাভঙ্গ—বৰ্ণিকা অৰ্থাৎ তুলি (brush) ব্যৱহাৰৰ ভঙ্গী বা পদ্ধতি।

৭। চিত্ৰিকাঃ [Miniature painting] সূক্ষ্ম কাৰুকাজ সম্পন্ন ক্ষুদ্ৰাকাৰ চিত্ৰ। প্ৰাচীন চিত্ৰসমূহ বাদ দিলে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ সৰহভাগ নিদৰ্শনেই (ৰাজপুত, মোগল, জৈন আদি) চিত্ৰিকাতে আবদ্ধ।

ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য

ললিত অথবা সুকুমাৰ কলাৰ ভিতৰত ভাস্কৰ্য অন্যতম। সঙ্গীত, চিত্ৰ আদিৰ নিচিনাকৈ ভাস্কৰ্যয়ো মানুহক আনন্দ দিয়ে। এই সুকুমাৰ কলাৰ বিশেষত্ব এই যে শিল্পীয়ে নিজৰ মনৰ ধাৰণা কৰা প্ৰতিকৃতি এটি হাত আৰু অস্ত্ৰ পাতিৰ সহায়েৰে শিল, ধাতু মাটি কাঠ আদিৰ ওপৰত ৰূপায়িত কৰি তোলে। ইয়াতেই শিল্পীৰ কৃতিত্বৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য বুলিলে আমি সাধাৰণতে ভাৰতীয় দেৱ-দেৱীসকলৰ মূৰ্তিকে বুজো ; অৱশ্যে ইয়াৰ বাহিৰেও বৈষয়িক (Secular) জন্তু, চৰাই আদিৰ মূৰ্তিও এই ভাস্কৰ্যত প্ৰচুৰ পৰিমাণে দেখা যায়। এই ভাস্কৰ্য তিনি প্ৰকাৰৰ :—(১) শৈল ভাস্কৰ্য (Stone sculpture) (২) ধাতু-ভাস্কৰ্য (Bronze on metal images) (৩) পোৰা মাটিৰ ভাস্কৰ্য (Terracotta)। এই মূৰ্তিবোৰৰ কিছুমান শিলৰপৰা একেবাৰে কাটি উলিওৱা (in the round) আৰু কিছুমান ডাঙৰ শিলৰ গাত কাটি কৰা অথবা খোদিত কৰা। দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি সাজোঁতে শিল্পীয়ে "আগম", "তন্ত্ৰ" আদিত বৰ্ণনা কৰা কিছুমান নিয়ম পালন কৰিব লগীয়া হৈছিল আৰু এইবোৰ নিয়মৰ মাজেদি শিল্পীয়ে একোটি ধুনীয়া মূৰ্তি সাজি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। আদি অৱস্থাত এই মূৰ্তিবোৰ মুকলি ঠাইত ৰখা হৈছিল ; পিচলৈ মূৰ্তিবোৰে মন্দিৰ, চৈত্য আৰু স্তূপ আদিত ঠাই পায়।

শৈল ভাস্কৰ্য

সিন্ধু উপত্যকাত আবিস্কৃত হোৱা মূৰ্তি কেইটিয়েই ভাৰতৰ প্ৰাচীনতম (খ্ৰীঃ পূঃ তৃতীয় সহস্ৰাব্দ) শৈল ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন। ইয়াত যি কেইটি সৰু শিলৰ মূৰ্তি পোৱা গৈছে তাৰ ভিতৰত দাড়ি-গোঁফ্ থকা পুৰুষৰ আবক্ষ মূৰ্তিটো উল্লেখযোগ্য। গাৰ তিনি পহীয়া ফুলৰ কাৰুকাৰ্য কৰা আলোৱান আৰু অলঙ্কাৰ পাতিবোৰৰ পৰা অনুমান হয় যে এইটো কোনো সম্ভ্ৰান্ত পুৰুষৰ মূৰ্তি। আন উল্লেখযোগ্য মূৰ্তিৰ ভিতৰত ছুটি দেহাংশ (Torso)। ইয়াৰে এটি মূৰ্তি নৃত্যৰত। কিছুমানে এইটো

নটৰাজ শিৱৰ মূৰ্তি বুলি কব খোজে। এইটো মন কৰিব লগীয়া যে ৪৫০০ বছৰ আগতো ভাৰতত গীত আৰু নাচৰ চৰ্চা হৈছিল। আনটো মূৰ্তি ৰঙা শিলৰ। হৰপ্পাৰ এই নগ্ন মূৰ্তি দেখিলে অবাক হব লাগে যে সেই কালতো ইমান ধুনীয়া মূৰ্তি আমাৰ শিল্পীয়ে নিৰ্ম্মাণ কৰিব পাৰিছিল যি কাম বহুযুগ পিচত খ্ৰীঃ পূঃ ৫ম শতিকাত হৈছিল। মহেঞ্জোদাৰোত পোৱা সৰু চাৰিচুকীয়া চীল মোহৰ (Seal) কেইটিয়ে পৃথিবীৰ প্ৰত্নতাত্বিক সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। এই চীল বোৰৰ এপিঠিত চিত্ৰৰ নিচিনা যি লিপি আছে তাৰ পাঠোদ্ধাৰ এতিয়ালৈকে হোৱা নাই। ইয়াৰ উপৰিও এই পিঠিতে লিপিৰ অতি সুন্দৰ কিছুমান প্ৰতিকৃতি আছে— কোনোটোত পশুপতি শিৱৰ, কোনোটোত ষাঁড়, কোনোটোত একশৃঙ্গী জন্তু ইত্যাদি।

ইয়াৰ পিছত ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যই প্ৰায় ২০০০ হাজাৰ বছৰ নিটাল মাৰি আছিল। এই কালছোৱাত বেদ, উপনিষদ, আৰু মহাকাব্যত প্ৰবৰ্তিত হিন্দু ধৰ্ম্ম আৰু পালি সাহিত্যৰ বৌদ্ধ ধৰ্মৰ উদ্ভৱ হয়। কিন্তু সেই যুগত এই ধৰ্মবোৰৰ প্ৰচাৰাৰ্থে ভাস্কৰ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। মৌৰ্য যুগৰ (খ্ৰীঃ পূঃ ৩২২ — খ্ৰীঃ পূঃ ১৮৫) পৰাহে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ পুনৰ আৰম্ভ হয়।

মৌৰ্য ভাস্কৰ্য

ঐতিহাসিক যুগত মৌৰ্য যুগৰ ভাস্কৰ্যই প্ৰাচীনতম। তেতিয়া বৌদ্ধ ধৰ্মৰ বৰ প্ৰভাৱ আছিল। সম্ৰাট অশোক বৌদ্ধ-ধৰ্মাৱলম্বী আছিল আৰু এই ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰিছিল। সেই সময়ত বুদ্ধক ভাস্কৰ্যত মানুহৰ আকাৰ দি পূজা কৰা নহৈছিল। গতিকে বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰাৰ্থে মহাৰাজ অশোকে কিছুমান স্তম্ভ আৰু ইয়াৰ ওপৰত স্তম্ভ শিৰ (Capital) নিৰ্মাণ কৰাই স্তম্ভৰ গাত বুদ্ধৰ বাণী লিপিবদ্ধ কৰাইছিল। এই স্তম্ভবোৰ একো একোডোখৰ শিলৰ পৰা কাটি উলিওৱা হৈছিল আৰু ইয়াৰ আকৃতি ওপৰলৈ ক্ৰমে সৰু ; ওখই প্ৰায় ৪০ ফুট। স্তম্ভৰ ওপৰত সিংহ আৰু ষাঁৰৰ প্ৰতিকৃতি। অশোক স্তম্ভৰ ভিতৰত সাৰনাথৰ স্তম্ভই প্ৰখ্যাত। এই স্তম্ভৰ ওপৰত চাৰিটা সিংহই পিঠিয়াপিঠিকৈ থাকি চাৰিও

ফালে চাই আছে। ইয়াৰ তলৰ অংশ ফলকত (abacus) চাৰিটা ধৰ্ম চক্ৰ আৰু চাৰিটা জন্তৰ—হাতী, ষাঁড়, ঘোঁৰা আৰু সিংহৰ-মূৰ্তি কটা আছে. ফলকৰ তলৰ ঘণ্টাৰ আকাৰৰ এটি পদ্ম ফুল তলমূৱা হৈ আছে। ওপৰৰ চাৰিটা সিংহৰ ওপৰত এটি প্ৰকাণ্ড ধৰ্মচক্ৰ আছিল; সেইটো এতিয়া ভাগি ছিগি গৈছে। এই স্তম্ভৰ শিৰটো (capital) বৰ্তমান সাৰনাথ সংগ্ৰহালয়ত আছে। শিৰত বলিষ্ঠ এটি ষাঁড়ৰ মূৰ্তি থকা অশোক স্তম্ভ এটি বিহাৰৰ চম্পাৰণ জিলাৰ ৰাম-পুৰৱাত আছে। অশোক স্তম্ভবোৰ বৌদ্ধ ধৰ্মৰ পবিত্ৰ ঠাইবোৰত মুকলিভাৱে দেখা যায়।

পাৰখাম আৰু পাইনাত পোৱা প্ৰকাণ্ড যক্ষৰ মূৰ্তি আৰু দীদাৰগঞ্জৰ যক্ষীৰ মূৰ্তি মৌৰ্য যুগৰ লোক শিল্পৰ (Folk art) নিদৰ্শন। এই যুগৰ দীদাৰগঞ্জৰে চামৰ বাহিকাৰ (chowribearer) মূৰ্তি খনিত তিৰোতাৰ লাৱণ্য স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠিছে। দাপোনৰ দৰে মসৃনতা মৌৰ্য শিলাস্তম্ভৰ ভাস্কৰ্যৰ বিশেষত্ব।

শুঙ্গ ভাস্কৰ্য

মৌৰ্য সম্ৰাট বৃহদ্ৰথক হত্যা কৰি পুষ্যমিত্ৰ শুঙ্গই মগধৰ ৰাজপাট অধিকাৰ কৰে। শুঙ্গ সকলৰ দিনত (খ্ৰীঃ পূঃ ১৮৫—খ্ৰীঃ পূঃ ১০০) এই শিল্পৰ ভালে-খিনি উন্নতি হৈছিল। শুঙ্গ ৰজাসকলে ভাৰতত আৰু মাটীৰ স্তূপৰ তোৰণ আৰু বেদিকাবোৰ (railings) নিৰ্মাণ কৰাইছিল। ভাৰতৰ বেদিকাৰ শিল্প-কাৰ্য শুঙ্গ সকলৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। ইয়াত যক্ষ যক্ষী, নাগ আৰু দেৱতা সকলৰ চিত্ৰ আৰু তাৰ উপৰিও জাতকৰ গল্প আৰু বুদ্ধদেৱৰ জীৱনৰ প্ৰধান ঘটনাবোৰ স্পষ্টভাৱে খোদিত কৰা আছে। ইয়াৰ ফল আৰু জন্তুৰ চিত্ৰবোৰ অতি মনোৰম। ফাৰ্গুচনৰ মতে কিছুমান জন্তুৰ খোদিত চিত্ৰ, যেনে—হাতী, হৰিণ আৰু বান্দৰ পৃথিৱীৰ যি কোনো ঠাইৰ এনেধৰণৰ চিত্ৰতকৈ উন্নত ধৰণৰ; তেনেকৈয়ে গছৰ চিত্ৰও। মাটীৰ প্ৰকাণ্ড স্তুপটো ওখ বেদিকা আৰু চাৰিওফালে চাৰিখন বৃহৎ তোৰণেৰে আগুৰা। এই তোৰণবোৰ ভাস্কৰ্যৰে পৰিপূৰ্ণ। ভাৰহুতৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো জাতকৰ গল্প আৰু বুদ্ধৰ জীৱনৰ আখ্যানবোৰ চিত্ৰেৰে বৰ্ণোৱা হৈছে। এই চিত্ৰবোৰত বুদ্ধক মানুহৰ আকাৰত নেদেখুৱাই কেইটামান চিহ্নেৰে

দেখুওৱা হৈছে। যেনে—শ্ৰীপদ, বোধিসন্দ, বোধিবৃক্ষ, বজ্ৰাসন ইত্যাদি। সাঁচী বিশ্বন্তৰ জাতকৰ যি চিত্ৰ খোদিত কৰা হৈছে—তাত প্ৰকৃতিৰ লগত মানুহৰ প্ৰেম জাজল্যমান হৈ উঠিছে। পূৰ্ব দুৱাৰৰ এটি চিত্ৰত সকলোবোৰ প্ৰাণী আহি বোধিবৃক্ষক উপাসনা কৰিছে। মহ, সিংহ, বাঘ, বগলী, হৰিণ, নাগ, গৰুড়, হাতী আদি জন্তুবোৰ আহি বোধিবৃক্ষৰ ওচৰত বোধিলাভৰ কাৰণে স্তুতি কৰিছে; কোনো ঠাইত হাতীয়ে আহি স্তূপক পূজা কৰিছে; আকৌ কোনো ঠাইত ময়ূৰৰ নানা খেলা দেখুৱা হৈছে।

ভাৰহুতৰ বেদিকাৰ বোধিবৃক্ষৰ সৈতে পূৰ্বৰ বুদ্ধ সকল যেনে—বিপস্মি, বিশ্বভূ, ক্ৰকুচন্দ, কণকমুনি, কাশ্যপ আদিৰ মূৰ্তি অঙ্কিত আছে। কিন্তু ইয়াৰ যক্ষ আৰু যক্ষী সকলৰ মূৰ্তি মন কৰিব লগীয়া। এই ধুনীয়া মূৰ্তিবোৰৰ সাজসজ্জা আৰু অলংকাৰ আদিৰ কাৰুকাৰ্যই শিল্পীৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়ে।

বোধগয়াৰ বেদিকাত শুঙ্গসকলৰ শেষ ফালৰ ভাস্কৰ্যৰ নমুনা পোৱা যায়। চাৰিটা ঘোঁৰাৰে টনা গাড়ীৰ ওপৰত সূৰ্যৰ মূৰ্তিখনি প্ৰতিমা ভাস্কৰ্যৰ (iconography) এটি প্ৰাচীন নিদৰ্শন। কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত বেস নগৰৰ বিখ্যাত কল্পদ্ৰুম শুঙ্গ সকলৰ কীৰ্তি চিহ্ন। কীটাৰ শিৱলিঙ্গ আন এটি সেই সময়ৰ মনোৰঞ্জক সামগ্ৰী। সৰলতা, অনাড়ম্বৰতা আৰু বাস্তৱতা শুঙ্গ ভাস্কৰ্যৰ বৈশিষ্ট্য। শুঙ্গ ভাস্কৰ্য সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয়।

গান্ধাৰ ভাস্কৰ্য

ভাৰতৰ উত্তৰ পশ্চিম সীমান্তৰ গান্ধাৰ অঞ্চল বহু সভ্যতাৰ মিলনক্ষেত্ৰ আছিল। আলেকজেণ্ডাৰৰ ভাৰত আক্ৰমণৰ ফলত এই অঞ্চলত গ্ৰীচৰ প্ৰভাৱ থাকি গ'ল। গান্ধাৰ শিল্পৰ প্ৰধান বিষয় বস্তু বৌদ্ধ—বুদ্ধৰ জীৱন আখ্যান আৰু জাতকৰ গল্প। এই সময়তে (খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকা) বুদ্ধৰ মূৰ্তিৰ প্ৰথম আবিৰ্ভাব। গান্ধাৰ শিল্পৰ বুদ্ধমূৰ্তি দেখিবলৈ গ্ৰীচৰ তৰুণ দেৱমূৰ্তি এপোলোৰ সদৃশ। বোধিসত্বৰ উত্তৰীয় আৰু মকৰকষ্ঠী ভাৰতীয় হলেঙগাৰ গঠন গ্ৰীচৰ। মায়াদেৱী আৰু হাৰিতী আদি তিৰোতাৰ মূৰ্তিতো এই লক্ষণ দেখা যায়।

অন্যান্য কিছুমান চিত্ৰাঙ্কনতো যেনে—মদখোৱা দৃশ্য; মালাধাৰী আদিত গ্ৰীক শিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। এইবোৰ দেখিলে সন্দেহ হয় যে এইবোৰ গ্ৰীক শিল্পী-বোৰে অথবা গ্ৰীক শিল্পীৰ ভাৰতীয় ছাত্ৰই গঢ়িছিল। গান্ধাৰ শিল্পত গ্ৰীক শিল্পৰ সৌন্দৰ্যৰ অভাৱ হলেও এইটো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে কেইটিমান ভাস্কৰ্য সচাকৈয়ে মনোগ্ৰাহী। মাৰ্দানৰ মনোৰম বুদ্ধ মূৰ্তি, সহ্‌ৰি বহ্‌লোলৰ হাৰিতী পঞ্চিক আৰু বোধিসত্ত্ব মৈত্ৰেয়ৰ মূৰ্তি, তহ্‌কলৰ পঞ্চিক মূৰ্তি, মমানেধেৰীৰ ইন্দ্ৰ শৈলগুহাত শক্ৰ বা ইন্দ্ৰই বুদ্ধৰ দৰ্শন লাভ কৰা দৃশ্য ইত্যাদি গান্ধাৰ ভাস্কৰ্যৰ কেইটিমান উল্লেখযোগ্য নিদৰ্শন। গান্ধাৰ শিল্পত এনেকুৱা কেইটিমান বুদ্ধৰ জীৱনৰ আখ্যান আছে যিবোৰ আন কতো পাবলৈ নাই। যেনে—ঘোঁৰাৰ গাড়ীত উঠি ৰাজকুমাৰ সিদ্ধাৰ্থই স্কুললৈ যোৱাৰ দৃশ্য, শ্ৰাৱস্তীৰ ওচৰত উগ্ৰ কুকুৰ এটিয়ে ভেউ ভেউ কৰা কথাটো বুদ্ধই ব্যাখ্যা কৰি দিয়া দৃশ্য। জাতকৰ বেলিকাও তেনেকৈ চন্দকিন্নৰ জাতক, দীপকিস্কৰ জাতক ইত্যাদি প্ৰিয় বিষয়বস্তু আছিল। গান্ধাৰ শিল্পত মনোভাৱ প্ৰকাশ আৰু ভক্তিভাৱৰ অভাৱ হেতুকে এই মূৰ্তিবোৰে ভাৰতীয় মনক মুগ্ধ কৰিব পৰা নাই।

পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে যে খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকাৰ মাজভাগত প্ৰথম এজিচৰৰ সময়ত গান্ধাৰ শিল্পৰ উদ্ভৱ হৈছিল। মুঠতে গ্ৰীক সকলৰ পতনৰ পিছত আৰু শক সকলৰ আগমনৰ আগতে—এই কালছোৱাত গান্ধাৰ শিল্পৰ আৰম্ভ আৰু শক সকলৰ ৰাজত্ব কালত ইয়াৰ ক্ৰমোন্নতি হৈছিল। তৃতীয় শতিকাত গান্ধাৰ শিল্প লোপ পায়।

কুশান ভাস্কৰ্য

কুশান শিল্প আৰু গান্ধাৰ শিল্প সমসাময়িক। কুশান ৰজা সকলৰ সময়ত (১ম-২য় শতিকা) ভাৰহুত আৰু বোধগয়াৰ ভাস্কৰ্যৰ ক্ৰমোন্নতি হয়। কুশান ভাস্কৰ্যৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰস্থল আছিল মথুৰা, আৰু তাৰ পৰা ই অন্য ঠাইলৈ বিয়পি ছিল। সেয়ে এই শিল্প মথুৰা শিল্প বুলিও জনাজাত। মথুৰাৰ বুদ্ধ আৰু বোধিসত্ত্বৰ মূৰ্তি সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয়; ইয়াত গান্ধাৰ শিল্পৰ প্ৰভাৱ নাই। অৱশ্যে মদ্যপায়ী দৃশ্যত কিছু পৰিমাণে গান্ধাৰ শিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। শ্ৰাৱস্তী,

মথুৰা, সাৰনাথ আৰু অন্যান্য ঠাইত পোৱা বোধিসত্ত্বৰ মূৰ্তিবোৰ এই সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। বুদ্ধৰ মূৰ্তিবোৰ স্থূল আৰু গধুৰ; গুপ্ত ভাস্কৰ্যৰ লালিত্য ইয়াত নাই। কিন্তু ভূতেশ্বৰৰ যক্ষীৰ মূৰ্তি (ইয়াৰ এটি মথুৰা সংগ্ৰহালয়ত আৰু তিনিটি কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত) আৰু বাৰাণসীৰ ভাৰত কলা ভৱনৰ খাদ্য বস্তু আৰু পানী হাতত লৈ থকা স্ত্ৰী মূৰ্তি কেইটিৰ কাৰুকাৰ্য্য অতি মনোৰম। মদ্যপায়ীৰ দৃশ্যৰ নিচিনা হাৰিতী, হাৰকিউলিচ আদিৰ মূৰ্তিতো গান্ধাৰ শিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়; কিন্তু কনিস্কৰ মূৰ্তিত সম্ভৱতঃ তুৰস্কৰ (তুৰ্কী) প্ৰভাৱ পৰিছিল।

পূৰ্ণঘটৰ পৰা বাহিৰ হোৱা পদ্ম ফুলৰ মাজত থিয় হৈ থকা শ্ৰীলক্ষ্মীৰ মূৰ্তিখনি কুশান যুগৰ আন এটি শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। দেৱীৰ পিছৰ ফালে থকা ময়ূৰে চিৰ-শান্তি বুজাইছে; মুকুতাৰ নিচিনা দাঁত দুই পাৰিয়ে কালিদাসৰ বৰ্ণনাৰ 'শিখৰি দশনা'লৈ মনত পেলায়। দেৱী কণ্ঠী, একাৱলী, কেয়ূৰ আদি নানাবিধ ভাৰতীয় অলঙ্কাৰেৰে বিভূষিতা। পৰিধানমেখেলা আৰু কটিসূত্ৰ কুশান যুগৰ।

যক্ষৰ (সম্ভৱতঃ কুবেৰৰ) বহি থকা মূৰ্তিটো কুশান যুগৰ আন এটি ধুনীয়া মূৰ্তি। যক্ষৰ ডিঙিত ফুলৰ মালা, মুখত হাঁহি, নিদ্ৰালু চকুজুৰি, কেঁকোৰা চুলিৰ ওপৰত খোপা, আৰু ছুটি ভৰিয়ে শিল্পীৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়ে। অহিচ্ছত্ৰৰ বোধিসত্ত্ব মৈত্ৰেয় মূৰ্তি আন এটি ধুনীয়া ভাস্কৰ্য। পাদদেশত থকা লিপিৰ পৰা বোধিসত্ত্বক চিনাক্ত কৰিব পৰা যায়। ইয়াৰ প্ৰভাৱলী কুশান যুগৰ কাৰুকাৰ্য বিহীন।

জাতকৰ গল্পৰ ভিতৰত উলূক জাতক আৰু কচ্ছপ জাতকৰ দৃশ্যাৱলী অতি মনোৰঞ্জক।

অমৰাৱতীৰ ভাস্কৰ্য

খ্ৰীঃ পূঃ ২য় শতিকাৰ পৰা খ্ৰীঃ ২য় শতিকালৈকে ঘাতবাহন সকলে সমগ্ৰ দাক্ষিণাত্য শাসন কৰিছিল। প্ৰতিষ্ঠান আৰু অমৰাৱতী আছিল যথাক্ৰমে পশ্চিম আৰু পুব অঞ্চলৰ কেন্দ্ৰস্থল। অমৰাৱতীৰ স্তুপৰ বেদিকাত থকা শিল্পকাৰ্য ঘাতবাহন সকলৰ কীৰ্তি চিহ্ন। সেয়ে ঘাতবাহন সকলৰ সময়ৰ শিল্পকাৰ্য অমৰাৱতী শিল্প বুলিও জনাজাত। অমৰাৱতীৰ স্তুপৰ বেদিকাত থকা জাতকৰ গল্প আৰু

বুদ্ধৰ জীৱনৰ কেইটিমান আখ্যানৰ কাৰুকাৰ্য কৃষ্ণা উপত্যকাৰ বৌদ্ধ কলাৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। ভাৰহুত, বোধগয়া আৰু মথুৰাৰ পদুমৰ ৰবিচক্ৰ (Lotus medallion) অমৰাৱতীৰবোৰৰ লগত তুলনাই নহয়। তেনেকৈ অমৰাৱতীৰ মালা আৰু মালাধাৰীৰ কাৰুকাৰ্য গান্ধাৰ অথবা মথুৰাৰ এনে ধৰণৰ কাৰুকাৰ্যকো পেলাইছে।

জগদ্দয়াপেটাৰ মহাৰাজ মান্ধাতাৰ চিত্ৰখনিত প্ৰজাসকলে যাতে সুখে স্বচ্ছন্দে বাস কৰিব পাৰে তাৰ বাবে বৰষুণক আহ্বান কৰা দেখুৱাইছে। অমৰাৱতীত কিছুমান জাতক আৰু অৱদানৰ গল্প আছে যিবোৰ আন কতো পোৱা নেযায়। সম্ভৱতঃ এই গল্পবোৰ হেৰাই গৈছে। জাতকৰ গল্পৰ ভিতৰত ছদন্ত, হংস, চম্পেয়, বিধুৰ পণ্ডিত-মান্ধাতাৰ গল্প বিখ্যাত। অমৰাৱতীৰ শিল্পত অঙ্কিত বুদ্ধৰ জীৱনৰ কেইটিমান আখ্যান আন কোনো ঠাইৰ শিল্পকাৰ্যত পোৱা নেযায়। দেৱদত্তই বুদ্ধক হত্যা কৰিবলৈ ৰাজগৃহৰ আলিত এৰিদিয়া নলগিৰি নামৰ উগ্ৰ হাতীটোক বুদ্ধই কেনেকৈ বশ কৰিছিল —এই কথাটো এটি পৰিচক্ৰত চিত্ৰিত কৰা হৈছে। এই পৰিচক্ৰটো পৃথিৱী বিখ্যাত। চাৰি গৰাকী মহিলাই বুদ্ধদেৱৰ পদসেৱা কৰি থকা দৃশ্যটোও আন এটি উৎকৃষ্ট ভাস্কৰ্য। মহিলা সকলৰ দেহ-ভঙ্গী আৰু লালিত্য অপূৰ্ব সুন্দৰ। বোধিসত্ত্ব তুষিত স্বৰ্গৰ পৰা নামি অহা আৰু মায়াদেৱীক সপোন দৰ্শোৱা চিত্ৰখনি অমৰাৱতীৰ এটি মন কৰিবলগীয়া ভাস্কৰ্য।

সাতবাহন সকল ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্মাৱলম্বী আছিল আৰু বৈদিক পূজা পাতল কৰিছিল। যদিও এওঁলোক বৌদ্ধ শিল্পানুৰাগী আছিল—এইটো ভাবিলে ভুল হব যে এওঁলোকে ব্ৰাহ্মণ্য-ভাস্কৰ্যৰ ফালে আওকাণ দিছিল। গুড়িমল্লমৰ বিখ্যাত শিৱলিঙ্গ সাতবাহন সকলৰ কীৰ্তিচিহ্ন। লিঙ্গৰ গাত থকা শিৱ উবুৰি হৈ পৰী থকা যক্ষৰ ওপৰত ঠিয়হৈ আছে। আদি শিৱধৰ্ম জানিবলৈ হলে এইটো আৰু ভীতাৰৰ শিৱলিঙ্গটো মন কৰিব লগীয়া।

সাতবাহন সকলৰ ভাস্কৰ্যৰ সময় হিচাবে চাৰিভাগত বিভক্ত কৰিব পৰা যায়। প্ৰথমটো হৈছে ভাৰহুতৰ সমসাময়িক। দ্বিতীয়টো খ্ৰীঃ প্ৰথম শতিকাৰ। এই যুগৰ ভাস্কৰ্যত দেখা যায় বুদ্ধৰ জীৱনৰ তিনিটা প্ৰধান ঘটনা—যেনে বুদ্ধৰ দিব্যজ্ঞান লাভ, প্ৰথমবাণী প্ৰচাৰ আৰু মৃত্যু, সিংহৰ জাক অৰ্থাৎ বুদ্ধ শাক্য বংশ সিংহস্বৰূপ আৰু ত্ৰিৰত্ন অৰ্থাৎ বুদ্ধ, ধৰ্ম আৰু সঙ্ঘ। তৃতীয়টো হৈছে খ্ৰীঃ ২য় শতিকাৰ— এই যুগৰ শিল্প বেদিকাত দেখা যায় আৰু বিষয় বস্তু অসংখ্য। চতুৰ্থটো হৈছে অমৰাৱতীৰ ভাস্কৰ্য এই সময়ত বুদ্ধৰ মূৰ্তিও কিছুমান নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল।

ইক্ষ্বাকু ভাস্কৰ্য

নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডাৰ স্তূপ সমূহ ইক্ষ্বাকু সকলৰ অৱদান। ইক্ষ্বাকু সকল বৌদ্ধ ধৰ্মী নহলেও নাগাৰ্জুনিকোণ্ডাৰ প্ৰাচীন সামগ্ৰীবোৰৰ পৰা প্ৰমাণিত হয় যে এওঁলোক বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰতি উদাৰ আছিল। শিল্পৰ ফালৰ পৰা এওঁলোকে সাতবাহন সকলক অনুকৰণ কৰিছিল। এনেকৈ কেইটিমান অমৰাৱতীৰ দৃশ্য নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডৰ শিল্পতে পুনৰ চিত্ৰিত কৰা হৈছিল। সিদ্ধাৰ্থই অলঙ্কাৰ পাতি খুলি পেলোৱা, নলগিৰি হাতী বশ কৰা, মায়াৰ সপোন, সিদ্ধাৰ্থৰ জন্ম, মাৰবিজয় আৰু আন আন কেইটিমান দৃশ্য অমৰাৱতীৰ নিচিনা। বুদ্ধই যশোধৰা আৰু ৰাহুলৰ সৈতে সাখ্যাৎ হোৱা মৰ্ম্মস্পৰ্শী দৃশ্যটো অমৰাৱতীৰ দৰে হুবহু একে ধৰণৰ। নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডাৰ শিল্পত কেইটিমান ঘটনাৰ বৰ্ণনা আছে যিবোৰ আন ঠাইত পোৱা নেযায়।

নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডাৰ কেইটিমান ধুনীয়া মিথুন চিত্ৰও আছে আৰু এইবোৰ উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ। লয়লাস ভঙ্গীৰে বাওঁহাতৰ দাপোন খনি চাই থকা যুৱতীৰ চিত্ৰখনি অতি মনোৰম।

এইটো মন কৰিব লগীয়া যে অমৰাৱতীৰ কিছুমান ভাস্কৰ্যৰ পৰিধানত গ্ৰীকৰ ৰীতিৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। কিন্তু নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডাৰ ভাস্কৰ্যত স্কাইথীয় সকলৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। স্তুপৰ ওপৰৰ থকা সৈন্যটোৰ টুপি আৰু কোটটোৱেই তাৰ প্ৰমাণ। নাগাৰ্জ্জুনিকোণ্ডাৰ স্তূপৰ পৰা খান্দি পোৱা পূৰ্ণঘটটো সম্ভৱতঃ ভাৰতৰ ভিতৰত সৰাতোকৈ ধুনীয়া আৰু এই ঘটৰ কাৰুকাৰ্যই ইক্ষ্বাকুসকলৰ উৎকৃষ্ট শিল্পকলাৰ পৰিচয় দিয়ে।

ঘণ্টশাল, গুম্মিডিডুৰু গোলীৰ ভাস্কৰ্যও ইক্ষ্বাকু সকলৰ সময়ৰ।

গুপ্ত ভাস্কৰ্য

গুপ্তযুগ (৪ৰ্থ শতিকা-৬ষ্ঠ শতিকা) ভাৰতৰ বুৰঞ্জীৰ সোণালী যুগ। গুপ্তৰজা সকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত কলা, কৃষ্টি, সাহিত্য, বিজ্ঞান আদিৰ উন্নতি সাধন হয় আৰু মূৰ্তি ভাস্কৰ্যয়ো উন্নতিৰ চৰম সীমা লাভ কৰে। মথুৰা আৰু অমৰাৱতীত যি শিল্পকলাৰ সূচনা হৈছিল গুপ্ত যুগত তাৰ পূৰ্ণ বিকাশ হয়। মথুৰা আৰু অমৰাৱতীৰ

শিল্প আছিল মানুহৰ জীৱনৰ চাঞ্চল্যেৰে পৰিপূৰ্ণ। গুপ্ত শিল্পী সকলে এই চাঞ্চল্যক আধ্যাত্মিক শান্তিৰ মাজেদি ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল।

সাৰনাথত আবিস্কৃত আৰু সাৰনাথ সংগ্ৰহালয় সংৰক্ষিত ধৰ্ম্মচক্ৰমুদ্ৰাৰ বুদ্ধমূৰ্তি আৰু মথুৰা সংগ্ৰহালয় সংৰক্ষিত দণ্ডায়মান বুদ্ধমূৰ্তি গুপ্ত ভাস্কৰ্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। উভয় মূৰ্তিৰ পৰিধান ইমান পাতল যে কাপোৰৰ মাজেদি শৰীৰৰ অঙ্গপ্ৰত্যঙ্গবোৰ দেখা যায়; মূৰ্তিৰ প্ৰভাৱলী গুপ্তযুগৰ পদুম ফুল আৰু লতা-পাতৰ কাৰুকাৰ্যৰে বিভূষিত। মুখ দুখন দেখিলেই ভাব হয়—যেন আত্মাৰ দীপ্তিত আৰু পৱিত্ৰতাত দুয়োখন মুখ সমুজ্জল। সাৰনাথৰ পদ্মপানিৰ মূৰ্তি এই যুগৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য। এই মূৰ্তিৰ জটা আৰু যজ্ঞোপৱীত আদিৰ কাৰুকাৰ্যই শিল্পীৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়ে।

দেওঘৰ মন্দিৰৰ গাত এই যুগৰ তিনিটি বিখ্যাত ভাস্কৰ্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। যেনে শেষশায়ী বিষ্ণু, নৰনাৰায়ণ আৰু গজেন্দ্ৰ মোক্ষদ। শিল্পকাৰ্য্যৰ ফালৰ পৰা ইয়াৰ তুলনা ভাৰতত বিৰল। দেওঘৰৰ শিলৰ দুৱাৰৰ (Stone door frame) কাৰুকাৰ্য মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ গঙ্গা-যমুনাৰ মূৰ্তি আৰু এওঁলোকৰ প্ৰতিহাৰী (attendants) পুৰুষ আৰু স্ত্ৰী মূৰ্তিৰ কাৰুকাৰ্য অতি মনোৰম। গুপ্ত যুগৰ দুৱাৰৰ অন্যান্য কাৰুকাৰ্যবোৰৰ ভিতৰত ফুলাৱলী, পত্ৰাৱলী অথবা পত্ৰলতা, শ্ৰীবৃক্ষ, পূৰ্ণঘট আৰু উৰিথকা হাঁহৰ (হংসমালা) চিত্ৰ উল্লেখযোগ্য। গঙ্গা-যমুনাৰ চিত্ৰৰ লগত কোনো কোনো দুৱাৰৰ স্তম্ভত (jambs) শঙ্খ আৰু পদুমৰ চিত্ৰও দেখা যায়। এনেধৰণৰ এই যুগৰ শিলৰ দুৱাৰ অসমৰ তেজপুৰৰ ওপৰত দহপৰ্বতীয়া গাৱঁতো এখন আছে।

গুপ্তযুগৰ প্ৰথম ভাগৰ ভাস্কৰ্যৰ চানেকি উদয়গিৰিৰ গনেশ, বিষ্ণু, শেষশায়ী আদিৰ মূৰ্তিবোৰত পোৱা যায়।

গোৱালিয়ৰ সংগ্ৰহালয়ত কেবাটিও ধুনীয়া গুপ্তভাস্কৰ্য সংৰক্ষিত কৰা হৈছে। এইবোৰৰ ভিতৰত মাতৃকাৰ মূৰ্তি, আৰু গুপ্তযুগৰ স্তম্ভৰ ওপৰত থকা সিংহৰ লগত নৱগ্ৰহ আৰু দ্বাদশৰাশিৰ ভাস্কৰ্যৰ কাৰুকাৰ্য অতি দক্ষতাপূৰ্ণ। ভুমাৰৰ পৰা কেইটিমান বাছকবনীয়া গুপ্তভাস্কৰ্য এলাহাবাদ সংগ্ৰহালয় আৰু কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত আছে। বাৰানসীৰ ভাৰত কলা ভৱনৰ ময়ূৰৰ ওপৰত থকা সুন্দৰ মূৰ্তি, গোবৰ্দ্ধনধাৰীৰ মূৰ্তি গুপ্তযুগৰ উল্লেখযোগ্য ভাস্কাৰ্য।

'শুক্ৰনীতিসাৰ'ত কৈছে যে একনিযুত মানুহৰ ভিতৰত কাচিৎ হে এজন সৰ্ব্বাঙ্গ সুন্দৰ মানুহ দেখা যায়। ভাৰতীয় শিল্পী সকলৰ ধাৰণা যে অঙ্গৰ সৌষ্ঠৱ মানুহতকৈ জন্তু আৰু শস্য জগতত হে দেখা যায়। গতিকে কোনো দেৱদেৱীৰ মূৰ্তিৰ সাঁজোতে শিল্পী সকলে কিছুমান অঙ্গৰ ধাৰণা জন্তু আৰু শস্যজগতৰ পৰা লৈছিল। যেনে মুখৰ আকৃতি কৰিছিল কণীৰ নিচিনা, কপালখন ধনুৰ আকৃতিৰ, ভ্ৰু নিম্পাতৰ নিচিনা, ওঠ বিম্বফলৰ নিচিনা, চকু হৰিণৰ চকুৰ নিচিনা অথবা পদুমৰ পাহিৰ নিচিনা। তিৰোতাৰ জঙ্ঘা কৰিছিল হাতীৰ শুড়ৰ নিচিনা, আঙ্গুলীবোৰ চম্পাফুলৰ নিচিনা, নাক তিলফুলৰ নিচিনা ইত্যাদি। আকৌ পুৰুষৰ বেলিকা কৰিছিল ষাঁড়ৰ কান্ধৰ নিচিনা কান্ধ, বহল বুকু আৰু দীঘল হাত ইত্যাদি। এইদৰে গুপ্তশিল্পী সকলে জীৱ আৰু উদ্ভিদৰ পৰা ধুনীয়া বস্তুবোৰ অনুকৰণ কৰি প্ৰতিমা অথবা মূৰ্তি ভাস্কৰ্য গঢ়িছিল।

মূৰ্তিবোৰৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে শিল্পী সকলে কিছুমান ভঙ্গী, আসন আৰু মুদ্ৰাৰ সহায় লৈছিল। পুৰুষৰ আকৃতিৰ বেলিকা সমভঙ্গ আৰু তিৰোতাৰ বেলিকা ত্ৰিভঙ্গৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। স্থিৰ হৈ বহি থকা বুদ্ধৰ মূৰ্তিবোৰ প্ৰায়েই সমভঙ্গৰ। সমভঙ্গ আৰু বজ্ৰপৰ্য্যাঙ্ক একেই। অলপ আৰামকৈ বহি থকা অৱস্থাক পদ্মপৰ্য্যাঙ্ক অথবা পদ্মাসন বোলা হয়। এই আসনত এখন ভৰি আন খনৰ ওপৰত তুলি বহি থকা বুজায়। ইয়াতকৈ আৰামেৰে থকা আসনটোক অৰ্দ্ধপৰ্য্যাঙ্ক অথবা ললিতাসন বোলা হয়। এই আসনত ভৰি এখন ওলমি থাকে। ইয়াৰ আন এটি নাম মহাৰাজলীলা।

মুদ্ৰা বুলিলে বুজায় হাতৰ আঙ্গুলীবোৰৰ বিভিন্ন ধৰণৰ সন্নিবেশ বৈচিত্ৰ্য। বৌদ্ধ শাস্ত্ৰ, অঙ্গশাস্ত্ৰ আৰু আগম শাস্ত্ৰত নানাধৰণৰ মুদ্ৰাৰ উল্লেখ আছে। ইয়াৰ বাহিৰে শিল্পশাস্ত্ৰ, নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু চিত্ৰশাস্ত্ৰতো মুদ্ৰাৰ উল্লেখ আছে। এই মুদ্ৰাৰ দ্বাৰা এহাতে বিভিন্ন মনোভাৱ, প্ৰাৰ্থনা আৰু আশিস্‌বচন প্ৰকাশ কৰা হয় আৰু আনহাতে শৰীৰৰ সৌন্দৰ্য প্ৰকাশিত হয়। অৰ্থাৎ মুদ্ৰাই শৰীৰৰ লাবণ্য বঢ়ায় আৰু আন হাতে হৃদয়ৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰে। বুদ্ধদেৱৰ মূৰ্তিতো ধ্যান মুদ্ৰা, ভূমিস্পৰ্শমুদ্ৰা, ধৰ্ম্মচক্ৰ প্ৰবৰ্ত্তন মুদ্ৰা, বৰদা মুদ্ৰা ইত্যাদি মুদ্ৰাৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। এই সম্বন্ধে এই প্ৰবন্ধত বিতং আলোচনা সম্ভৱপৰ নহয়। গুপ্ত-যুগৰ মূৰ্তিবোৰৰ ভঙ্গী, আসন আৰু মুদ্ৰাৰ ব্যৱহাৰ বেচি ৰকমে হৈছিল। মানুহৰ বিশ্বাস যে মহাপুৰুষৰ গাত কিছুমান লক্ষণ (মহাপুৰুষ লক্ষণ) থাকে। বুদ্ধৰ মূৰ্তিবোৰত (গুপ্তযুগৰ) তেনেকুৱা কিছুমান লক্ষণ দেখা যায় যেনে:—মূৰত

খোপা (উষ্ণীষ), কাণৰ-লতি দীঘল (লম্বকৰ্ণপাশ) হাত আৰু ভৰিৰ তলুৱাত চক্ৰৰ চিহ্ন ইত্যাদি।

এটি কথা মন কৰিবলগীয়া যে গুপ্তশিল্পৰ নাৰীমূৰ্তিবোৰ সাঁচীৰ নাৰীমূৰ্তিৰ নিচিনা কামোদ্দীপক কিন্তু তাতোকৈ বেচি পৰিমাণে ভাৱব্যঞ্জক আৰু শৰীৰ সৌষ্ঠৱসম্পন্ন।

গুপ্তশিল্পৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰস্থলবোৰ হৈছে সাৰনাথ, মথুৰা, পাটলিপুত্ৰ, দেওঘৰ, ভিতাৰগাওঁ, উদয়গিৰি, নাগোদ, ভুমাৰ, অজন্তা ইত্যাদি।

ৰাকাটক ভাস্কৰ্য

দাক্ষিণ্যতৰ ৰাকাটক ৰজা সকল উত্তৰ ভাৰতৰ গুপ্তৰজাসকলৰ সমসাময়িক আৰু বৈবাহিক সূত্ৰে সম্বন্ধীয় আছিল। এই বংশৰ ৰজা সকল কলা আৰু সাহিত্যানুৰাগী আছিল।

ৰাকাটক ৰজা সকলৰ সময়ত দক্ষিণ ভাৰতৰ শিল্প কলাই চৰম উন্নতি লাভ কৰিছিল। অজন্তাৰ শেষৰ ফালৰ কেইটামান গুহা আৰু আউৰঙ্গবাদৰ গুহাৰ কাৰুকাৰ্যই এই কথাৰ প্ৰমাণ দিছে। অজন্তাৰ মন্দিৰৰ শিলৰ দুৱাৰৰ স্তম্ভ (jamb)ত থকা মনোমোহা মিথুন চিত্ৰ আৰু তাৰ ওপৰত গঙ্গা-যমুনাৰ চিত্ৰ, প্ৰহৰী নাগৰাজ চিত্ৰ ইত্যাদি অজন্তাৰ মূৰ্তি ভাস্কৰ্যৰ ভিতৰত মন কৰিবলগীয়া। কিন্তু অজন্তাৰ আটাইতকৈ উৎকৃষ্ট মূৰ্তিবোৰ হৈছে—১৯নং গুহাৰ নাগৰাজ, নাগিনী আৰু এওঁলোকৰ প্ৰতিহাৰী সকল; ২৬নং গুহাৰ মাৰধৰ্ষণ দৃশ্য, ১নং গুহাৰ মন্দিৰত মৃগদাৱত বুদ্ধৰ প্ৰথম বাণী প্ৰচাৰৰ দৃশ্য আৰু ২৬নং গুহাত প্ৰকাণ্ড পৰিনিৰ্বানৰ দৃশ্য।

ইলোৰাৰ গুহাৰ কেইটিমান ভাস্কৰ্যই, যেনে শিৱৰ চতুৰ, ললিত, কটিসম আৰু অন্যান্য কেইটিমান নৃত্য, শিৱৰ গজান্তক আকৃতি, পাৰ্বতীৰ তপস্যা আৰু শিৱৰ লগত তেওঁৰ বিবাহ, বিষ্ণুৰ পদ্মনাভৰূপ, নৰসিংহ আৰু হিৰণ্যকশিপুৰ যুদ্ধ বৰাহ অৱতাৰ ইত্যাদিয়ে ৰাকটক সকলৰ সময়ৰ শিল্পকাৰ্যৰ পৰিচয় দিয়ে। ইয়াৰ বাহিৰেও শিৱই পাৰ্বতীৰ লগত পাশাখেলা চিত্ৰটোত পাৰ্বতীৰ কেশবিন্যাসৰ উৎকৃষ্ট কাৰুকাৰ্যই শিল্পীৰ নিপুনতাৰ পৰিচয় দিছে।

আউৰঙ্গবাদৰ গুহাত সঙ্গীতৰ দৃশ্য ৰাকাটক শিল্পী সকলৰ আন এটি কীৰ্তিচিহ্ন। এই দৃশ্যত মহিলা গায়িকা আৰু নৰ্তকী সকলৰ চিত্ৰাঙ্কণত শিল্পীয়ে কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিছে।

পৰেলৰ শিৱমূৰ্তি খনি মনকৰিবলগীয়া। শিৱ নাদতনু অথবা সপ্তস্বৰময়। তেওঁ নাট্যাচাৰ্য আৰু সঙ্গীতাচাৰ্য—সেয়েহে এই মূৰ্তিটোত সাতোটা মূৰ্তি দেখা যায়।

এলেফেন্টা গুহাৰ কল্যাণসুন্দৰ, গঙ্গাধৰ, অৰ্দ্ধনাৰীশ্বৰৰ মূৰ্তি ৰাকাটক সকলৰ আন কেইটিমান কীৰ্তিচিহ্ন।

চালুক্য ভাস্কৰ্য

ৰাকাটক সকলৰ পিচত পশ্চিমৰ চালুক্য সকলে দাক্ষিণাত্যত ৰাজত্ব কৰিবলৈ ধৰে। চালুক্য ৰজা সকলৰ শিল্পৰ প্ৰতি বৰ ধাউতি আছিল। মহাকুটেশ্বৰ, আইহোলি, বাদামী, পট্টভকল আদি ঠাইৰ শিল্পকলাই পশ্চিমত চালুক্য সকলৰ শিল্পৰ পৰিচয় দিয়ে। চালুক্য শিল্পত গুপ্ত ৰাকাটক শিল্পৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰ পৰিমাণে পৰিছিল। আইহোলিৰ দুৰ্গা মন্দিৰ পশ্চিম চালুক্য সকলৰ প্ৰাচীনতম মন্দিৰবোৰৰ ভিতৰত এটি। এই মন্দিৰৰ গাত থকা শিৱ, নৰসিংহ, মহিষমৰ্দ্দিনী, বিষ্ণু, বৰাহ মূৰ্তিৰ কাৰুকাৰ্য অতি সুন্দৰ। আইহোলিৰ লদখদ্ মন্দিৰৰ গাত থকা পূৰ্ণকুম্ভ আৰু মিথুন চিত্ৰ বঢ়িয়াকৈ দেখুওৱা হৈছে। মিথুন চিত্ৰৰ কিন্নৰী অশ্বমুখী। কুন্তী মন্দিৰৰ শিৱ, বিষ্ণু আৰু ব্ৰহ্মাৰ মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য। টিলাৰ ওপৰৰ জৈন মন্দিৰৰ গাত অম্বিকাৰ এটি অপূৰ্ব সুন্দৰ মূৰ্তি আছে।

বাদামীৰ গুহাৰ ভাস্কৰ্য সমূহে প্ৰাক্-চালুক্য সকলৰ শিল্পৰ পৰিচয় দিয়ে। ১নং গুহাৰ দুৱাৰমুখৰ নটৰাজৰ মূৰ্তি, আৰু গুহাৰ ভিতৰৰ অৰ্ধনাৰীশ্বৰৰ মূৰ্তি, ওপৰৰ বৈষ্ণৱ গুহাৰ অনন্তৰ ওপৰত বহি থকা, বৰাহ, ত্ৰৈলোক্য মোহন, ত্ৰিবিক্ৰমৰ মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য।

পট্টভকলৰ বিৰূপাক্ষ মন্দিৰৰ গাত থকা ভাস্কৰ্যত কেইটিমান নতুন ধৰণৰ বিষয় বস্তু দেখা যায়, যেনে অহল্যা আৰু ইন্দ্ৰদেৱতাৰ প্ৰণয়, ভীষ্মৰ শৰশয্যা ইত্যাদি। পাপনাথ মন্দিৰত ৰামায়ণৰ সম্পূৰ্ণ ঘটনাৰ দৃশ্যাৱলী অতি মনোৰঞ্জক।

পট্টডলকৰ ত্ৰিপুৰান্তক শিৱ, অন্ধকাসুৰ সংহাৰ মূৰ্তি আৰু গজলক্ষ্মীৰ মূৰ্তি। ঠিয় হৈ থকা চতুৰ্ভুজ শিৱ সেই সময়ৰ অলঙ্কাৰ যজ্ঞোপৱীত, হাৰ, উৰদ্ৰন্ধ, কটিসূত্ৰ আৰু কেয়ুৰেৰে বিভূষিত।

শেষৰ ফালৰ পশ্চিম চালুক্য সকলৰ ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন হায়দৰাবাদ আৰু হাম্পিত পোৱা যায়। শেষৰ ফালৰ চালুক্য ভাস্কৰ্যত দীঘলীয়া প্ৰভাৱলী আৰু মেঘমালা দেখা যায়।

পূব চালুক্য ৰজা কুজবিষ্ণুবৰ্দ্ধন শিল্পানুৰাগী আছিল। তেওঁৰ ৰাণীৰ আদেশ অনুসাৰে বেজৱাদাত এটি জৈন মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। বেজৱাদাত প্ৰাক্ পূব চালুক্য সকলৰ ভাস্কৰ্যৰ ভালেমান নিদৰ্শন পোৱা যায়। এইবোৰৰ ভিতৰত দুটি দ্বাৰপালৰ মূৰ্তি এই সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। দ্বাৰপাল দুটি দৈত্যাকাৰৰ— এটিয়ে পদুম আৰু ভেটফুলৰ যজ্ঞোপৱীত পিন্ধিছে আৰু আনটোৰ যজ্ঞোপৱীতৰ মাজৰ পৰা ঘণ্টা ওলমি আছে, দুয়োৰে হাতত প্ৰকাণ্ড-গদা।

বিজ্জভোলৰ মন্দিৰবোৰ বিশেষকৈ গোলিঙ্গেশ্বৰ আৰু ৰাজৰাজ মন্দিৰ পূব চালুক্য ৰজা গুণগ বিজয়াদিত্যৰ সময়ৰ ভাস্কৰ্যৰে ভৰপুৰ। দক্ষিণাঞ্চলৰ দৰে এই ঠাইত নটৰাজৰ চাৰিখন হাত।

পূব চালুক্য ভাস্কৰ্যত পশ্চিম চালুক্য ৰাষ্ট্ৰকুট, পূব-গঙ্গা, চেদি, পল্লব আৰু চোল শিল্পৰ সংমিশ্ৰণ দেখা যায়। প্ৰমাণ হিচাবে গোলিঙ্গেশ্বৰ মন্দিৰৰ ধুনীয়া গনেশৰ জটামুকুট কলিঙ্গ আৰু পাল শিল্পৰ নিচিনা। পশ্চিম চালুক্য, পল্লব অথবা চোলৰ দৰে ইয়াৰ সূৰ্য খালি ভৰিৰ নহয় জোতা পিন্ধা। দক্ষিণাঞ্চলৰ দৰেই বিষ্ণুৰ হাতত গদা আৰু শঙ্খ আছে। পল্লব, চোলৰ নিচিনাকৈ ব্ৰহ্মা ডেকা আৰু দাড়ি বিহীন। মূৰ্তিবোৰৰ শৰীৰৰ গঠন আৰু অলঙ্কাৰ আদি পশ্চিম চালুক্য ধৰণৰ।

ৰাষ্ট্ৰকূট ভাস্কৰ্য

অষ্টম শতিকাৰ মাজ ভাগত দণ্ডিদুৰ্গ নামে এজন ৰাষ্ট্ৰকূটই চালুক্য সকলৰ পৰা ৰাজ্যলৈ ৰাষ্ট্ৰকুট বংশৰ ৰাজত্ব স্থাপন কৰে। তেওঁ পৰৱৰ্তী ৰজা প্ৰথম কৃষ্ণই ইলোৰাৰ বিখ্যাত কৈলাশ মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰাইছিল। পদুম ফুলৰ মাজত লক্ষ্মীৰ মূৰ্তি, ৰাৱণে কৈলাশ পৰ্বত জোকাৰি দিয়া দৃশ্য, ৰাৱণে তেওঁৰ কটা দহোটামূৰ শিৱক দান কৰা গঙ্গা, যমুনা আৰু সৰস্বতী নদীৰ মূৰ্তি, ৰতি আৰু

মন্মথৰ মূৰ্তি, গৰুড়াৰূঢ় নাৰায়ণৰ মূৰ্তি, ত্ৰিপুৰান্তক আদিৰ মূৰ্তি ৰামায়ণ মহাভাৰত আৰু বিষ্ণুপুৰাণৰ আখ্যানৰ দৃশ্যাৱলী ইত্যাদি ধুনীয়া মূৰ্তিবোৰে এই মন্দিৰৰ ভিতৰখন সুশোভিত কৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰে কৈলাস মন্দিৰৰ ভিতৰত কিছুমান ধুনীয়া মিথুন চিত্ৰও আছে।

কুন্তেশ মন্দিৰৰ গাত থকা ৰাষ্ট্ৰকূট শিল্প প্ৰাক্ চালুক্য শিল্পতকৈ উন্নত ধৰণৰ। ফুলপাত থকা পৃষ্ঠ ভূমি, মেঘমালা, মণিমুক্তা খটোৱা মুকুট, দীঘলীয়া প্ৰভাৱলী, ৰাষ্ট্ৰকুট ভাস্কৰ্যৰ বিশেষত্ব।

বিখ্যাত এলিফেন্টা গুহা ৰাষ্ট্ৰকুট সকলৰ কীৰ্তি চিহ্ন। গুহাৰ গাত থকা প্ৰকাণ্ড তিনিমুখীয়া শিৱৰ মূৰ্তি ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ এটি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। এই মূৰ্তি ত্ৰিমূৰ্তি নামেও জনাজাত। শক্তিশালী ভঙ্গী, লাৱণ্য আৰু আধ্যাত্মিক প্ৰকাশে এই মূৰ্তিৰ গাম্ভীৰ্য আৰু সৌন্দৰ্য্য বঢ়াইছে।

গঙ্গ আৰু পল্লৱ সকলৰ ভাস্কৰ্য

গঙ্গসকল চালুক্য আৰু ৰাষ্ট্ৰকুট সকলৰ মিত্ৰ ৰজা আছিল। এওঁলোকৰ আগৰ ৰজা সকল ব্ৰাহ্মণ্যধৰ্মালম্বী, কিন্তু পিচৰ ৰজা সকল জৈন ধৰ্মাৱলম্বী আছিল। মহীশুৰ ৰাজ্যৰ অন্তৰ্গত শ্ৰবণবেলগোলাৰ প্ৰকাণ্ড গোমতেশ্বৰৰ মূৰ্তি গঙ্গ ৰজা ৰাচমল্ল সত্যবাক্যৰ সময়ত নিৰ্মিত হৈছিল (খ্ৰীঃ ৯৮৩)। এই মূৰ্তিটো ৫৭ ফুট ওখ আৰু সম্ভৱতঃ ভাৰতৰ ভিতৰত আটাইতকৈ ওখ মূৰ্তি।

পল্লৱ সকল প্ৰাক্ পশ্চিম চালুক্য সকলৰ সমসাময়িক (খ্ৰীঃ ৬০০-৭০০)। মহেন্দ্ৰবৰ্মণ এই বংশৰ এজন কলামোদী আৰু সৰ্বগুণ সম্পন্ন ৰজা আছিল। এই জনা ৰজাই তামিল ৰাজ্যৰ ভাস্কৰ্যপূৰ্ণ গুহাবোৰ নিৰ্মাণ কৰাইছিল। তিৰুচিৰাপল্লী, তিৰুকালুকুনৰম, কীল্মাভিলঙ্গই আদি ঠাইত পল্লৱ সকলৰ কেইটিমান বাচকবনীয়া ভাস্কৰ্য দেখা যায়। কিন্তু মহাবলি-পুৰমৰ ভাস্কৰ্য এই সময়ৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। এটি প্ৰকাণ্ড শিলত কটা 'অৰ্জুনৰ তপস্যা' বুলি খ্যাত দৃশ্যটোৱে দৰ্শকৰ মন মুগ্ধ নকৰি নোৱাৰে। ইয়াৰ আন এটি নাম 'গঙ্গাৱতৰণ'। মহাবলি-পুৰমৰ অন্যান্য ভাস্কৰ্যৰ ভিতৰত গোবৰ্দ্ধনধাৰী কৃষ্ণ, শেষশায়ী বিষ্ণু, মহিষমৰ্দিনী দুৰ্গা, বৰাহ গুহাৰ বৰাহ আৰু গজলক্ষ্মীৰ মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য। ইয়াৰ ভিতৰত মহিষমৰ্দ্দিনীৰ মূৰ্তি আটাইতকৈ শ্ৰেষ্ঠ বুলি কব পাৰি। এই মূৰ্তিৰ প্ৰভাৱ ইলোৰাৰ

দূৰ্গাৰ মূৰ্তিতো পৰিছে। অৱশ্যে পল্লৱ শিল্পী সকলে সাতবাহন আৰু অমৰাৱতী শিল্পৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল।

শেষৰ ফালৰ পল্লৱ শিল্পৰ কাৰুকাৰ্য সূক্ষ্ম ধৰণৰ আছিল। কাঞ্চিপুৰমৰ মন্দিৰবোৰত শেষৰ ফালৰ পল্লৱ শিল্পৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়।

কাবেৰীপাক্কমৰ ভাস্কৰ্য শেষ পল্লৱ যুগৰ। এইবোৰ ভাস্কৰ্যত ৰাষ্ট্ৰকূটৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। পল্লৱ সকলৰ শিৱৰ কঙ্কালমূৰ্তি এটি দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত আছে।

কুমাৰ স্বামীৰ মতে পল্লৱ ভাস্কৰ্য অতি উন্নত ধৰণৰ। দেৱদেৱী আৰু মানুহৰ আকৃতিবোৰ অতীব সুন্দৰ। জন্তুৰ প্ৰতিকৃতিয়ে আন সকলোকে চেৰ পেলাইছে।

চোল আৰু পাণ্ড্য ভাস্কৰ্য

দাক্ষিণাত্যৰ চোল ভাস্কৰ্যত পল্লৱ শিল্পৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। তাঞ্জোৰৰ ৰাজৰাজেশ্বৰ আৰু গঙ্গৈইকোণ্ডচোল পুৰমৰ গঙ্গৈ কোণ্ডচোলেশ্বৰৰ মন্দৰ চোল ভাস্কৰ্যৰ ভড়াল বুলি কব পাৰি। মন্দিৰৰ বিমানত থকা শিৱৰ ত্ৰিপুৰান্তক, কালান্তক, কিৰাতানুগ্ৰহ আদি মূৰ্তিবোৰ উল্লেখযোগ্য। গঙ্গৈকোণ্ডচোল পুৰমৰ দাড়ি থকা ব্ৰহ্মাৰ মূৰ্তি উত্তৰ ভাৰতৰ আহিঁত কৰা। চিদাম্বৰমৰ গোপুৰমত থকা বৃষবাহন, কল্যাণ সুন্দৰ, বীণাধৰ আৰু ত্ৰিপুৰান্তক মূৰ্তি শেষ চোল সকলৰ কেইটিমান ধুনীয়া মূৰ্তি।

দাৰাসুৰমত শেষৰ ফালৰ চোল শিল্পৰ সৰু ডাঙৰ কেইটিমান বাছক বনীয়া মূৰ্তি আছে। ইয়াৰ ভিতৰত নন্দিকেশ্বৰ, নাগৰাজ, অগস্ত্য, গজান্তকৰ মূৰ্তিৰ কাৰুকাৰ্য অতি সুন্দৰ, ইয়াৰ বাহিৰেও পট্টিশ্বৰম্, তিৰবলঞ্জুলী, আদি ঠাইৰ ভাস্কৰ্যই এই যুগৰ শিল্পী সকলৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়ে।

সুদূৰ দক্ষিণ অঞ্চলত পাণ্ড্য ৰজা সকলে, বিশেষকৈ পল্লৱ গুহাৰ অনুকৰণ কৰি, গুহা মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰাইছিল। তিৰুমলাইপুৰমৰ গুহা মন্দিৰ প্ৰাক্ পাণ্ড্য সকলৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন। এই মন্দিৰৰ ব্ৰহ্মা, নৃত্যৰত শিৱ, বিষ্ণু আৰু গনেশৰ মূৰ্তি মন কৰিবলগীয়া আৰু প্ৰাক্ পল্লৱ শিল্পৰ লগত ইয়াৰ বহুত মিল আছে। তিৰুপ্পৰুণ্ৰমৰ মন্দিৰৰ নটেশ্বৰ মূৰ্তি এখনি অতি উৎকৃষ্ট ভাস্কৰ্য।

ইয়াত শিৱই নৃত্য কৰিছে আৰু বাদ্য বাদক সকল, শিৱৰ গণ সকল পাৰ্বতী আৰু নন্দীয়ে ওপৰৰ পৰা শিৱৰ নৃত্য চাই আছে। শিৱৰ হাতত নন্দীধ্বজ। কলুগুমটলৈ মন্দিৰৰ গণ সকল, নন্দী, শিৱ, পাৰ্বতী আৰু অন্যান্য মূৰ্তি প্ৰাক্ পাণ্ড্য সকলৰ কেইটিমান উৎকৃষ্ট সম্পদ। এই মন্দিৰৰ ওপৰত এটি টিলাত কেইটিমান জৈন মূৰ্তি অৱস্থিত। এই বোৰৰ ভিতৰত পাৰ্শ্বনাথৰ মূৰ্তি—ওপৰত সাপৰ ফনা, কাষত যক্ষ আৰু যক্ষীৰ মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য।

একাদশ শতিকাত জটাবৰ্মই পাণ্ড্য ৰাজ্য চোল সকলৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি মাদুৰাত ৰাজধানী পাতে। বিখ্যাত মীনাক্ষী মন্দিৰৰ ভাস্কৰ্য সমূহ এই সময়ৰ।

চেৰা ভাস্কৰ্য

প্ৰাক্ চেৰা ভাস্কৰ্যৰ চানেকি গুহামন্দিৰত পোৱা যায়। আৰু এই ভাস্কৰ্যৰ আকাৰ আৰু ভঙ্গী পল্লৱ আৰু পাণ্ড্য ভাস্কৰ্যৰ নিচিনাই। কবিয়ূৰৰ দ্বাৰপালৰ শিল্পকাৰ্য আদি চেৰা সকলৰ। তলথটৰ ভগা বিষ্ণুমূৰ্তি, ভৰনিক্কানি আৰু মুকুন্দুকুলঙ্গৰৈ বুদ্ধমূৰ্তি সমূহ চিত্ৰলৰ পাহাৰৰ গাত কটা জৈন মূৰ্তিবোৰ এই যুগৰ কেইটিমান ধুনীয়া মূৰ্তি। ত্ৰিবিক্ৰমঙ্গলমৰ নৃত্যদৃশ্যবোৰে এই যুগৰ দাক্ষিণাত্যৰ নৃত্য বিনোদৰ পৰিচয় দিয়ে। নামক্কলৰ গুহাৰ ৰঙ্গনাথম আৰু লক্ষ্মী নৰসিংহ মূৰ্তিয়ে মহাবলিপুৰমৰ শেষশায়ী মূৰ্তিৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে।

পৰবৰ্ত্তী চেক ভাস্কৰ্য জাকজমক পূৰ্ণ। ইট্টু মানুৰ, পায়ুৰ আৰু পদ্মনাভপুৰমত ভালেমান এই যুগৰ মূৰ্তি পোৱা যায়। অলঙ্কাৰেৰে ভূষিত, মুকুটত পদুমৰ ডাঙৰ পাহি, ভিন ভিন ধৰণৰ পৰিধান আৰু পৰিধানৰ ভাঁজ এই যুগৰ মূৰ্তিবোৰৰ বৈশিষ্ট্য।

গুৰ্জৰ প্ৰতিহাৰ ভাস্কৰ্য

অষ্টম, নবম আৰু দশম শতিকাৰ গুৰ্জৰ প্ৰতিহাৰ ৰজা সকলৰ ৰাজত্ব কালত গুজৰাট, ৰাজস্থান, গঙ্গা, যমুনা দোৱাব, বিহাৰলৈকে এই অঞ্চল ছোৱাত শিল্পৰ নৱজাগৰণ হৈছিল। বিষ্ণুৰ বিশ্বৰূপ ধাৰণ এই যুগৰ এটি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। বিষ্ণুৰ মৎস্য, কূৰ্ম্ম, বৰাহ আৰু নৰসিংহৰ অৱতাৰৰ মূৰ্তি

এই মূৰ্তিৰ কাষতে আছে। কিৰীটিৰ ওপৰত আছে পৰশুৰাম আৰু কল্কিৰ মূৰ্তি। সকলোৰে ওপৰত ব্ৰহ্মা। একাদশৰুদ্ৰৰ মূৰ্তি তেওঁৰ সোঁফালে আৰু দ্বাদশাদিত্যৰ মূৰ্তি বাওঁফালে। বলৰাম, ইন্দ্ৰ, সৰস্বতী আৰু কাৰ্ত্তিকৰ মূৰ্তি বিভিন্ন কোণত।

কনৌজৰ শিৱৰ বিবাহৰ মূৰ্তিখনি মনোহৰ। এই মূৰ্তি খনিত দেৱতা সকলে বিবাহ উৎসৱ চাবলৈ গোট খাইছে। বৰুণে মকৰৰ ওপৰত, যমে মহৰ ওপৰত, ইন্দ্ৰই হাতীৰ ওপৰত, বায়ুৱে ঘোঁৰাৰ ওপৰত, নিঋতিয়ে মানুহৰ ওপৰত। এওঁলোকৰ বাহিৰেও গণেশ, কুবেৰ, সূৰ্য, গঙ্গা আদি দেৱ-দেৱী সকল আছে। ব্ৰহ্মাই নিজে হোমাগ্নি জলাইছে। কনৌজৰ চতুৰ্মুখলিঙ্গ এটি সুন্দৰ ভাস্কৰ্য। ইয়াত পাৰ্বতীৰ কেশবিন্যাস আৰু শিৱৰ জটা মন কৰিব লগীয়া।

গহড়ৱাল ভাস্কৰ্য

গুৰ্জৰৰ প্ৰতিহাৰৰ পিচত গহড়ৱাল সকলে ৰাজত্ব কৰিবলৈ ধৰে। সম সাময়িক চেণ্ডেলা, পৰমাৰ আৰু চেদি সকলৰ ভাস্কৰ্যৰ লগত এওঁলোকৰ ভাস্কৰ্যৰ বহুখিনি মিল আছে। ৰাজপুতনাৰ পূৱ অঞ্চলত এওঁলোকৰ সময়ৰ কিছুমান ধুনীয়া মূৰ্তি পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত বিকানীৰৰ জৈন সৰস্বতী মূৰ্তিৰ কাৰুকাৰ্য অতি সুন্দৰ। মাৰ্বলৰ এই ঠিয় হৈ থকা সৰস্বতীৰ হাতত পদুম ফুল, কিতাপ, জপমালা আৰু পানীৰ পাত্ৰ, তেওঁৰ দুই কাষে থকা প্ৰতিহাৰী দুজনীয়ে বীণা বজাইছে ওপৰত, উৰি আছে গন্ধৰ্ব সকল। মূৰ্তিখনিৰ অলঙ্কাৰ পাতিয়ে ইয়াৰ সৌন্দৰ্য বঢ়াইছে। ৰাজোৰগড়ত এটি স্ত্ৰীমূৰ্তিৰ মূৰ পোৱা গৈছে। চুলিৰ খোপাৰ ফুল আৰু মণিমুকুতা খটোৱা এনে ধৰণৰ কেশ বিন্যাস ভাৰতীয় শিল্পী সকলৰ অতি প্ৰিয়। গুপ্ত ভাস্কৰ্যৰ প্ৰভাৱত এই মূৰ্তিখনি আৰু সুন্দৰ হৈছে।

চেণ্ডেলা ভাস্কৰ্য

দশম শতিকাৰ পৰা দ্বাদশ শতিকালৈ চেণ্ডেলা সকলে মেহোবাত ৰাজত্ব কৰিছিল। বুণ্ডেলখণ্ড চেণ্ডেলা শিল্পৰ ভড়াল। বিখ্যাত খাজুৰাহোৰ মন্দিৰ এওঁলোকৰ কীৰ্তি চিহ্ন। এই মন্দিৰ নৰ্তকী, গায়িকা আৰু অন্যান্য মূৰ্তিৰে

পৰিপূৰ্ণ। খাজুৰাহোৰ মহাদেৱৰ অসংখ্য মনোৰঞ্জক ভাস্কৰ্য খোদিত আছে। খাজুৰাহোৰ লক্ষ্মণ, দেৱীজগদম্বী, চিত্ৰগুপ্ত মন্দিৰ আৰু আদিনাথ আৰু পাৰ্শ্বনাথ আদি জৈন মন্দিৰ বিভিন্ন ধৰণৰ ভাস্কৰ্যৰে অলঙ্কৃত। এই ভাস্কৰ্যবোৰৰ ভিতৰত সুৰসুন্দৰী, গায়িকা আদিৰ মূৰ্তি মনোহৰ। বৰাহ মন্দিৰৰ বৰাহৰ মূৰ্তিটো মধ্যযুগৰ এটি ধুনীয়া মূৰ্তি—এই মূৰ্তিটো মধ্য ভাৰতৰ গুপ্ত যুগৰ বৰাহ মূৰ্তিটোৰ লগত তুলনা কৰিব পৰা যায়। বোধিসত্ব সিংহনাদ আন এখনি সৰু ধুনীয়া মূৰ্তি। ইয়াত বোধিসত্বই মহাৰাজলীলা আসনৰ পদুমৰ ওপৰত আৰামেৰে বহি আছে, পদুমৰ তলত সিংহ, মধ্য যুগৰ জটামুকুটৰ পিচফালে পদুমৰ পাহিৰ প্ৰভাৱলী। বোধিসত্বৰ সোঁফালে সাপে মেৰাই ধৰা ত্ৰিশূল। কেৱা শতিকাৰ পিচতো এই মূৰ্তি খনিত গুপ্ত শিল্পৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়। পদ্মপাণি অৱলোকিতেশ্বৰ এনে ধৰণৰ আন এখন ধুনীয়া মূৰ্তি। মেহোবাৰ ধুনীয়া বুদ্ধ মূৰ্তিৰ উষ্ণীষ মুকুটৰ আকাৰৰ; আসন আৰু আসনৰ পিচফালৰ কাৰুকাৰ্য মনোৰম।

পৰমাৰ ভাস্কৰ্য

মালৱাৰ পৰমাৰ বংশৰ ভোজ ৰজা এজন বিদ্যোৎসাহী আৰু শিল্পানুৰাগী ৰজা আছিল। এইজনা ৰজাই বিখ্যাত ধাৰ বিশ্ববিদ্যালয় স্থাপন কৰিছিল আৰু তাত বিদ্যাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী সৰস্বতীৰ এখন ধুনীয়া প্ৰতিমা কৰিছিল। এই মূৰ্তি খনিয়ে পৰমাৰ শিল্পী সকলৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। ইয়াৰ গাত থকা লিপিৰ পৰা জনা যায় যে এই মূৰ্তি খনি মনথল নামে এজন শিল্পীয়ে ১০৯১ সম্বতত নিৰ্মাণ কৰিছিল। বৰ্ত্তমানে এই সুন্দৰ মূৰ্তিখনিয়ে লণ্ডনৰ ব্ৰিটিছ সংগ্ৰহালয়ৰ শোভা বঢ়াইছে। উদয়পুৰৰ নীলকণ্ঠ মন্দিৰত পৰমাৰ শিল্পী সকলৰ ভাস্কৰ্যৰ ভালেখিনি নিদৰ্শন পোৱা যায়।

কাশ্মীৰ ভাস্কৰ্য

দিগ্‌বিজয়ী বীৰ ললিতাদিত্যই অষ্টম শতিকাৰ মাজ ভাগত কাশ্মীৰৰ বিখ্যাত মাৰ্তণ্ড মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰাইছিল। নৱম শতিকাত অৱন্তিবৰ্মনেও অৱন্তিপুৰৰ ধুনীয়া অৱন্তিস্বামী মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰায়।

কাশ্মীৰ ভাস্কৰ্যত গান্ধাৰ, গুপ্ত, পাল, প্ৰতিহাৰ শিল্পৰ প্ৰভাবৰ সমন্বয় দেখা যায়। মাৰ্তণ্ড মন্দিৰত ধোঁৱাৰ ওপৰত থকা অষ্টম শতিকাৰ সূৰ্য মূৰ্তিৰ কিৰীটি কাংড়া চিত্ৰতো দেখা যায়; ইয়াৰ কেশ বিন্যাসে গুপ্ত পদ্ধতি সোঁৱৰাই দিয়ে। এই মন্দিৰৰে ভাগি চিগি যোৱা বহু-মুখী শিৱৰ মূৰ্তি খনি এসময়ত ধুনীয়া মূৰ্তি আছিল বুলি অনুমান হয়। অবন্তিস্বামী মন্দিৰৰ মন্মথ মূৰ্তি, দুয়োফালে ৰতি আৰু প্ৰীতি—আসনৰ তলত ভাটৌ চৰাই, কাশ্মীৰ ভাস্কৰ্যৰ আন এখন সুন্দৰ নিদৰ্শন।

উৰিষ্যাৰ ভাস্কৰ্য

উৰিষ্যা অথবা কলিঙ্গৰ ভুবনেশ্বৰৰ মন্দিৰৰ মন্দিৰবোৰ প্ৰাক্ মধ্য যুগৰ। ভুবনেশ্বৰৰ সৰ্ব্বোচ্চ লিঙ্গৰাজ মন্দিৰ অনুমান খ্ৰীঃ ১০০০ চনৰ আৰু কোনাৰকৰ বিখ্যাত সূৰ্য মন্দিৰ ১৩শ শতিকাৰ। কোনাৰকৰ সূৰ্য মন্দিৰ ৰজা নৰসিংহই সজোৱাইছিল। ভুবনেশ্বৰৰ মন্দিৰবোৰ নানাতৰহৰ কামোদ্দীপক মূৰ্তিৰে পৰিপূৰ্ণ। প্ৰেম-পত্ৰ লিখি থকা এজনী যুৱতীৰ দেহভঙ্গী আৰু সৌন্দৰ্যই দৰ্শকৰ মন আকৰ্ষণ নকৰি নোৱাৰে। লয়লাস, ভঙ্গী, ভাব প্ৰকাশ আৰু সৌন্দৰ্যৰ ফালৰ পৰা এই মূৰ্তিখনি ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ এখনি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। কোনাৰকৰ সূৰ্য মন্দিৰৰ গাত নানা তৰহৰ কামোদ্দীপক মূৰ্তিৰ বাহিৰেও কেইটিমান মনোগ্ৰাহী মূৰ্তি দেখা যায়। এই মন্দিৰৰ গাত নৰসিংহ ৰজাৰ নিজৰে কেবাটাও মূৰ্তি আছে—কোনোটোত ৰজাই ধনু মাৰিছে, কোনটোত জগন্নাথ আৰু অন্যান্য দেৱতাসকলক পূজা কৰিছে, ইত্যাদি। শিৱই নন্দীৰ ওপৰত বহি থকা মূৰ্তিখনিয়ে উৰিষ্যাৰ স্বকীয় শিল্পৰ পৰিচয় দিয়ে। বৰুণৰ পত্নী বৰুণানী আৰু সপৰিবাৰে বিষ্ণুৰ মূৰ্তি দুইটিয়ে শিল্পানুৰাগী সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। এই মূৰ্তি দুখনিত উত্তৰ আৰু দক্ষিণ ভাৰতৰ শিল্পৰ সমন্বয় ঘটিছে।

এই খিনিতে এটা কথা কোৱা উচিত হব যে শেষৰ মধ্য যুগত (৯ম-১২শ শতিকা) মন্দিৰ নিৰ্মাণত হে বেছি গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল আৰু এই মন্দিৰবোৰৰ গাত শিলৰ সৰু সৰু ধুনীয়া মূৰ্তিবোৰ সুমুৱাই দিয়া হৈছিল। এই সময়-ছোৱাত সাধাৰণতে বেলেগে মূৰ্তি কটা হোৱা নাছিল আৰু মূৰ্তিভাস্কৰ্য মন্দিৰ স্থাপত্য বিদ্যাৰ অঙ্গ বিশেষ আছিল। খাজুৰাহো, ভুবনেশ্বৰ আৰু কোনাৰকৰ

মন্দিৰে এই কথাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। তেনেকৈ আবু, গিৰণাৰ আৰু শত্ৰুঞ্জয়ৰ জৈন মন্দিৰবোৰ সোলঙ্কি ৰজা সকলৰ সময়ৰ (১০ম-১২ শতিকা)। এই মন্দিৰবোৰ নানাতৰহৰ ভাস্কৰ্যৰে বিভূষিত।

বিজয় নগৰৰ ভাস্কৰ্য

খ্ৰীঃ ১৩৫০ৰ সমগ্ৰ দক্ষিণ মালভূমি বিজয়নগৰ সাম্ৰাজ্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল। বিজয় নগৰৰ সম্ৰাট সকলৰ ৰাজত্ব কালত ভালেমান মন্দিৰ নিৰ্মিত হৈছিল। এই মন্দিৰবোৰ আৰু মন্দিৰৰ গোপুৰম্, মণ্ডপ আৰু বিমানবোৰ দাক্ষিণাত্যৰ নিচিনা। এই যুগৰ হাম্পিৰ নৰসিংহ আৰু গনেশৰ মূৰ্তি বিখ্যাত। বিজয় নগৰ যুগৰ কেইটিমান ধুনীয়া ভাস্কৰ্য ৰামস্বামী মন্দিৰৰ গোপুৰমত দেখা যায়। এই মন্দিৰৰ দুৱাৰৰ স্তম্ভত থকা মকৰ বাহিনী গঙ্গাৰ মূৰ্তিখনি অতি মনোৰম। এই যুগৰ ৰামায়ণ আৰু কৃষ্ণৰ বাল্যলীলা শিল্পীসকলৰ প্ৰিয় বিষয় বস্তু আছিল। হাম্পিৰ হজাৰা ৰামস্বামী মন্দিৰ ৰামৰ গল্প আৰু পেহ্নকোণ্ডাৰ বিষ্ণু মন্দিৰ ৰামায়ণ আৰু ভাগৱতৰ দৃশ্যৰে বিভূষিত। লেপাক্ষীৰ শিৱ-নৃত্য আৰু নগৰ প্ৰতিহাৰী সকল এই যুগৰ এটি কলা।

বিজয় নগৰৰ সম্ৰাট সকলে তেওঁলোকৰ স্মৃতি ৰক্ষাৰ্থে নিজৰ নিজৰ প্ৰিয় দেৱ দেৱীৰ সকলৰ লগত নিজৰো মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰাইছিল। চিদাম্বৰমৰ গোপুৰমৰ থকা কৃষ্ণদেৱৰায়ৰ মূৰ্তি তাৰ ভিতৰত অন্যতম। বিজয়নগৰৰ শিল্প অন্ধ শিল্পৰ শেষ অৱস্থা। ইয়াৰ পিছত এই শিল্পৰ পতন হয়।

পাল আৰু সেন ভাস্কৰ্য

খ্ৰীঃ ৭৩০ ৰ পৰা ১১৭৫ চনলৈ বঙ্গদেশৰ পাল সকলে বঙ্গদেশ আৰু বিহাৰত ৰাজত্ব কৰিছিল। এওঁলোক বৌদ্ধ আছিল যদিও ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্মক অনাদৰ নকৰিছিল। এই সময়ৰ মূৰ্তি ভাস্কৰ্যই তাৰ প্ৰমাণ দিয়ে।

ৰাধাকৃষ্ণ, কৃষ্ণ বলৰাম আদিৰ মূৰ্তিত প্ৰাক্ গুপ্তশিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। কলিকতাৰ আশুতোষ সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত কাশিপুৰৰ (সুন্দৰবন) সূৰ্যমূৰ্তিখনি পাল শিল্পৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন। এই মূৰ্তিখনি পালসকলৰ শাসনৰ আগৰ-কালৰ বঙ্গ দেশৰ ভাস্কৰ্যৰ চানেকি। বিহাৰতো এই সময়ৰ সূৰ্য উমামহেশ্বৰ

আৰু বিষ্ণুৰ মূৰ্তি পোৱা যায়। প্ৰাক্ পাল যুগৰ গৰুড়ৰ ওপৰত থকা ডাঙৰ মূৰ্তিটো সম্ভৱতঃ এই যুগৰ অতি মনোৰঞ্জন ভাস্কৰ্য। এই মূৰ্তিৰ গৰুড়ৰ মূৰ, আৰু হাত মানুহৰ নিচিনা, গাত ডেউকা লগা। এনে ধৰণৰ গৰুড়ৰ মূৰ্তি প্ৰাক্ গুপ্তভাস্কৰ্যতো দেখা যায়। এই যুগৰ তীৰ্থঙ্কৰ আৰু পাৰ্শ্বনাথৰ জৈন মূৰ্তি কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত আছে। ভৃকুটি, মহাপ্ৰতিমৰা, পৰ্ণশবৰী, আদি ঢাকা সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত-বৌদ্ধমূৰ্তিবোৰ পাল-শিল্পৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। তেনেকৈ শঙ্কৰবনত পোৱা ঢাকা সংগ্ৰহালয়ৰ ষাঁড়ৰ ওপৰত নাচি থকা নৰ্ত্তেশ্বৰৰ অৰ্দ্ধনাৰীশ্বৰ, সদ্যোজাত মহামায়া আদি মূৰ্তি পাল ভাস্কৰ্যৰ কেইটিমান উৎকৃষ্ট সম্পদ। সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্য্য আৰু পাতল শৰীৰ পাল-শিল্পৰ বিশেষত্ব।

পাল যুগৰ শেষৰ ফালৰ আৰু সেন সকলৰ মূৰ্তিবোৰ জাকজমকপূৰ্ণ। এওঁলোকৰ গাত পৰিধান ইমান পাতল যে ভিতৰৰ গাৰ অঙ্গপ্ৰত্যঙ্গবোৰ দেখা যায়, কাপোৰত ঢৌৰ নিচিনা ভাজ, মূৰৰ মুকুট বেচি ধৰণে অলঙ্কৃত, শৰীৰ লাহী। সেন ৰজা সকলে দক্ষিণৰ সদাশিৱৰ মূৰ্তি বঙ্গদেশত প্ৰচলন কৰিছিল। সদাশিৱৰ এখন ধুনীয়া মূৰ্তি কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়ৰ ভাস্কৰ্য বীথি (gallery) শোভা কৰি আছে।

পাল সকলৰ আগৰ কালৰ বৌদ্ধ মূৰ্তিবোৰৰ গুপ্ত বৌদ্ধ মূৰ্তিৰ লগত বহুতখিনি মিল আছে। বুদ্ধ মূৰ্তিৰ বাহিৰেও তাৰা, লোকেশ্বৰ, মঞ্জুশ্ৰী, মৰিচী, প্ৰজ্ঞা পাৰমিতা, আদি বৌদ্ধ মূৰ্তিয়ে এই যুগৰ বৌদ্ধ ধৰ্মৰ উন্নতি বুজায়। এই সময়ত মূৰত মুকুট, গাত মণিমুক্তা আৰু অলঙ্কাৰ আদি পিন্ধা বুদ্ধৰ মূৰ্তিও ঠায়ে ঠায়ে পোৱা যায়।

অসমৰ ভাস্কৰ্য

বিখ্যাত মূৰ্তি ভাস্কৰ্য্যবিদ্ গোপীনাথ ৰাওৰ মতে উৰিষ্যা, বঙ্গদেশ আৰু অসমৰ ভাস্কৰ্য এক শ্ৰেণীৰ। মূৰ্তিবোৰৰ মুখ ঘূৰণীয়া, চকু দীঘলীয়া, কপালবহল, ওঁঠ-পাতল আৰু থুতৰি সৰু।

অসমৰ ভাস্কৰ্যক মোটামুটি হিচাবে দুই ভাগত বিভক্ত কৰা যায়। যেনে— (১) প্ৰাক্ আহোম যুগ (৫ম-৬ষ্ঠ—১১শ শতিকা) আৰু (২) আহোম যুগ

১৩-১৪শ—১৭ শতিকা) গোপীনাথ ৰাওৰ মন্তব্য প্ৰাক্ আহোম যুগৰ ভাস্কৰ্যতহে খাটে।

আগতেই কোৱা হৈছে যে গুপ্ত-শিল্পৰ প্ৰভাৱ সুদূৰ অসমৰ ভাস্কৰ্যতো পৰিছিল। তেজপুৰৰ ওচৰৰ দহপৰ্ব্বতীয়া গাৱঁত অৱস্থিত শিলৰ দুৱাৰ (stone door frame) খনৰ ভাস্কৰ্য আৰু কাৰুকাৰ্য দেখি প্ৰত্নতাত্ত্বিক সকলে ঠিৱাং কৰিছে যে ই শেষ গুপ্তযুগৰ ষষ্ঠ শতিকাৰ। দুৱাৰৰ স্তম্ভৰ (Jamb) তলভাগত প্ৰতিহাৰী সকলৰ সৈতে গঙ্গা-যমুনাৰ মূৰ্তি, স্তম্ভৰ ওপৰ ভাগত মঙ্গল-বিহঙ্গ, উৰন্ত হাঁহ চৰাই, ইয়াৰ উপৰিও ফুলাৱলী, পত্ৰাৱলী ইত্যাদি গুপ্তযুগৰ। মূৰ্তিৰ লয়লাস, ৰূপলাৱণ্য, দেহভঙ্গী আৰু ফুলাৱলী, পত্ৰাৱলী আদিৰ সূক্ষ্ম-কাৰুকাৰ্য্যৰ পৰা এই দুৱাৰখনি অসমৰ ভাস্কৰ্যৰ এটি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন বুলি কব পাৰি। আনহাতে অসমৰ এইখন প্ৰাচীতম ভাস্কৰ্য। প্ৰত্নতাত্ত্বিক আৰু ঐতিহাসিক ৰায়বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱাৰ মতে এই দুৱাৰ খন ভাস্কৰবৰ্মাৰ কোনো পূৰ্বপুৰুষে সজাইছিল। এনে ধৰণৰ মন্দিৰৰ দুৱাৰ দেওগড়, ভূমাৰ, নাচনাকুথাৰ আদি ঠাইতো দেখিবলৈ পোৱা যায়। বৰ্তমানে এই দুৱাৰ কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত।

কামাখ্যা পাহাৰত ভালেমান মূৰ্তি ভাস্কৰ্য পোৱা গৈছে। এই পাহাৰৰে ডাঙৰ শিল এডোখৰত কটা ভৈৰৱমূৰ্তি কেন্দ্ৰীয় প্ৰত্নতত্ব বিভাগৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত। মন্দিৰৰ পশ্চিম ফালৰ তোৰণত থকা বেণু গোপালৰ মূৰ্তিখনি শৰীৰৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ সৌন্দৰ্যৰ ফালৰ পৰা অতুলনীয়। ইয়াৰ বাহিৰেও এই তোৰণৰ কেইটিমান ধুনীয়া মূৰ্তি আছে তাৰ ভিতৰত মাক আৰু কেচুৱা, ধনুধাৰী ইত্যাদিৰ মূৰ্তি মন কৰিবলগীয়া। কামাখ্যামন্দিৰৰ গাতো ভালেমান ধুনীয়া মূৰ্তি খোদিত কৰা আছে। মন্দিৰৰ ভিতৰত এই মন্দিৰৰ নিৰ্মাতা কোচ ৰজা নৰনাৰায়ণ আৰু তেওঁৰ ভ্ৰাতা চিলাৰায়ৰ শিলামূৰ্তি আছে। পশ্চিমৰ ফালৰ নামনিত আন এখন শিলৰ তোৰণ কেন্দ্ৰীয় প্ৰত্নতত্ব বিভাগৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত। তোৰণখনি কোচৰজা নৰনাৰায়ণৰ সময়ত (১৫৪০-১৫৭৭) নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। এই তোৰণৰ মহৰাব (Arch) জোড়া আৰু দুয়ো কাষৰ শিলৰ বেৰৰ গাত পদ্মৰ ফুলৰ পৰিচক্ৰ (medillion) ওপৰত দুয়োফালে দুটা আগ-ভৰিৰ ওপৰত বিজয় সূচক ভাৱে থিয় হৈ থকা সিংহৰ প্ৰতিকৃতি। কামাখ্যা পাহাৰৰ ভাস্কৰ্যবোৰৰ সময় ৮ম শতিকাৰ পৰা ১৬শ শতিকালৈ।

গুৱাহাটী আৰু ইয়াৰ ওচৰ পাজৰত নানা ধৰণৰ মূৰ্তি দেখিবলৈ পোৱা যায়। শুক্রেশ্বৰ পাহাৰৰ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ কালে মুখ কৰি থকা এচটা শিলত একেলগে থকা গণেশ, বিষ্ণুজনাৰ্দ্দন, সূৰ্য, দুৰ্গা, শিৱ অথবা মুনিৰ মূৰ্তি কেইটি মন কৰিব লগীয়া। পদ্মাসনত বহি থকা চতুৰ্ভুজ বিষ্ণুৰ হাতত,, শঙ্খ, চক্র, গদা আৰু পদ্ম, মূৰত কিৰীটি। গণেশৰ তলত বাহন এন্দুৰ। বিষ্ণু আৰু গণেশৰ মূৰ্তি দুটি নানা অলঙ্কাৰৰে বিভূষিত। এই মূৰ্তিবোৰৰ সময় ৯ম-১০শ শতিকা বুলি অনুমান কৰা যায়। গুৱাহাটীৰ উত্তৰ পাৰৰ অশ্বক্লান্তৰ মন্দিৰৰ উপাস্য দেৱতা অনন্তশায়ী বিষ্ণুৰ মূৰ্তি সম্ভৱতঃ অসমত এনে ধৰণৰ একমাত্ৰ মূৰ্তি, অৱশ্যে শুক্রেশ্বৰৰ জনাৰ্দ্দন মন্দিৰৰ গাত অনন্তৰ ওপৰত বহি থকা বিষ্ণুৰ মূৰ্তি এখন আছে। গুৱাহাটীৰ পানীকলৰ ওপৰত শিলৰ গাত কটা অষ্টাদশ ভুজা দুৰ্গামূৰ্তি খনি মন কৰিবলগীয়া। এই ঠাইৰে পৰা সংগ্ৰহ কৰা, বৰ্ত্তমানে গুৱাহাটী ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত ষাঁড়ৰ ওপৰত নৃত্য কৰি থকা শিৱ মূৰ্তি ঢাকা সংগ্ৰহালয়ৰ পালযুগৰ নটৰাজৰ মূৰ্তিৰ নিচিনা। এনেধৰণৰ মূৰ্তি অসমত বিৰল।

নগাঁও জিলাৰ অন্তৰ্গত ডবকা, দেৱস্থান আদি ঠাইত ভালেমান মূৰ্তি পোৱা গৈছে—ডবকাৰ উমালিঙ্গৰ মূৰ্তি আৰু সূৰ্য মূৰ্তি দুখনিয়ে অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ বীথিৰ শোভা বৰ্দ্ধন কৰি আছে। কাৰুকাৰ্য্যৰ-ফালৰ পৰা মূৰ্তি দুখনীয়ে শিল্পীৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। ইয়াৰ সময় ৯ম-১০ম শতিকা বুলি ধৰা হৈছে।

তেজপুৰৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা, বৰ্তমানে অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত, ব্ৰহ্মা আৰু ইন্দ্ৰৰ মূৰ্তি দুখনি মন কৰিবলগীয়া। মূৰ্তি দুখনিৰ মূৰ আৰু গা শকত, ভৰি আৰু হাত ছুটি। ব্ৰহ্মাৰ দাড়ি আছে আৰু তলত বাহন হাঁহ। ইন্দ্ৰৰ মূৰৰ ওপৰত সাপৰ ফনাৰ ছত্ৰ, তলত হাতী। কোনো কোনোৰ মতে এই নাগৰাজৰ মূৰ্তি।

গোলাঘাট মহকুমাৰ দেওপানীৰ পৰা অনা বিষ্ণু আৰু হৰিহৰৰ গাত দুখনিয়ে অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত ভাস্কৰ্য বীথি শোভা কৰি আছে। এই মূৰ্তি দুখনিত স্থানীয় জনজাতীয় শিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। দুয়োটা মূৰ্তিৰ পিচফালে থকা ৯ম শতিকাৰ লিপিৰ পৰা বুজা যায় যে এই মূৰ্তি ৯ম শতিকাত নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। এনেধৰণৰ মূৰ্তি দেওপানী বাগিছাৰ দুৰ্গা মন্দিৰৰ ভিতৰত

ভালেকেইটি আছে, তাৰ ভিতৰত সেই মন্দিৰৰ উপাস্য দেৱী দুৰ্গাৰ প্ৰকাণ্ড মূৰ্তিখনি চাব লগীয়া। এই মূৰ্তিখনি আগতে কেন্দ্ৰীয় প্ৰত্নতত্ত্ব বিভাগৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত আছিল।

গোলাঘাট মহকুমাৰ ডুমলিগড় পাহাৰ উন্নত ধৰণৰ ভাস্কৰ্যৰ ভড়াল। ইয়াৰ উৰি থকা অৱস্থাত হাঁহিৰে ভৰা অপ্সৰী সকলৰ কেইখনিমান মুখৰ আকৃতিয়ে দৰ্শকৰ মন মুগ্ধ কৰি পেলায়। হাঁহি থকা মুখ কেইটিৰ মূৰত কিৰীটি, হাতত পদ্ম ফুল, মুখ আৰু বুকু দীঘলীয়া, নাক জোঙা। বৰ্ত্তমানে ই অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত আছে।

অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ শিৱসাগৰৰ পৰা অনা ডাঙৰ ডাঙৰ শিলৰ গাত কটা, বৰাহ, গজলক্ষ্মী, কামদেৱ, সৰস্বতী, অগ্নি, মুনি আদিৰ মূৰ্তি কেইটি উল্লেখযোগ্য। এই মূৰ্তিবোৰৰ শৰীৰ পাতল, হাত ভৰিবোৰ দীঘল আৰু ভৰিৰ তলত পদ্ম ফুল। অগ্নি অথবা মুনিৰ মূৰ্তিৰ বাহিৰে বাকী বোৰৰ মূৰত কিৰীটি, কাণত কুণ্ডল, গলত হাৰ, হাত আৰু ভৰিত খাৰু। এই মূৰ্তি কেইটি ১০ম-১১শ শতিকাৰ। ইয়াৰ বাহিৰেও এই যুগৰ নৰসিংহ, কুবেৰ, দুৰ্গা, শিৱ, বিষ্ণু, গণেশ, কাৰ্ত্তিক আদি হিন্দু দেৱ দেৱী সকলৰ মূৰ্তি অসমৰ নানান ঠাইত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

বিশেষ মনকৰিবলগীয়া যে অসমত মিথুন ভাস্কৰ্যৰ অভাৱ নাই। কেইটিমান ধুনীয়া মিথুন ভাস্কৰ্য গুৱাহাটীৰ অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত আছে।

আহোম যুগ :—পৃথিবীৰ বুৰঞ্জীত দেখা যায় যে যি কোনো কলাই ৰজা মহাৰাজ সকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত হে শ্ৰীবৃদ্ধি লাভ কৰিছিল আৰু দেশৰ শান্তি আৰু আৰ্থিক উন্নতিৰ ওপৰত কলাৰ উন্নতিও ভালেখিনি নিৰ্ভৰ কৰিছিল। ভাৰত আৰু অসমৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে। ১৩শ শতিকাৰ পৰা ১৫শ শতিকালৈ অসমৰ ইতিহাস আন্ধাৰ যুগ বুলি কব পাৰি। এই সময় ছোৱাত অসমৰ ৰাজনৈতিক, আৰ্থিক আৰু আধ্যাত্মিক অৱস্থাৰ অৱনতি ঘটিছিল। দেশৰ এনেকুৱা বিশৃঙ্খল অৱস্থাত কৃতি শিল্পী সকল লোপ পায়; ফলত শিল্পৰ অৱনতি ঘটে। ১৬শ শতিকাৰ আহোম আৰু কোচ বংশৰ শক্তিশালী ৰজাৰ শাসনত অসমত শান্তি, শৃঙ্খলতা বিৰাজ কৰিছিল। এই ৰজা সকলৰ অনুগ্ৰহত ঠায়ে ঠায়ে মঠ-মন্দিৰ গঢ়ি উঠিল। এই মন্দিৰ বোৰৰ গা শিলৰ

অথবা পোৰামাটিৰ (Terracotta) মূৰ্তিৰে সুশোভিত কৰা হৈছিল। সৰ্ব্বসাধাৰণতে এই মূৰ্তিবোৰ হিন্দু দেৱদেৱীৰ খাজুৰাহো, কোনাৰক, ভূৱনেশ্বৰ আদি ঠাইত মন্দিৰৰ গাত থকা কামোদ্দীপক অথবা মিথুন নহয়। বহু বছৰ এই শিল্পৰ প্ৰচলন নথকাৰ বাবে ইয়াৰ অৱনতি হোৱা স্বাভাৱিক। গতিকে শিল্প আৰু সৌন্দৰ্যৰ ফালৰ পৰা এই মূৰ্তিবোৰ নিম্নস্তৰৰ। এনেধৰণৰ ব্ৰহ্মা, কাৰ্ত্তিক, পৰশুৰাম, অগ্নি আদিৰ মূৰ্তি অসমৰ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সজাই ৰখা হৈছে। এই সময়ৰ মূৰ্তি অসমৰ ভিন ভিন ঠাইৰ মন্দিৰৰ গাতো দেখিবলৈ পোৱা যায়। মন কৰিবলগীয়া যে এই যুগৰ ব্ৰহ্মাৰ দাড়ি নাই, আৰু বাহন সকল আৰোহী দেৱতা সকল অনুসাৰে ডাঙৰ।

ধাতুৰ ভাস্কৰ্য

মহেঞ্জোদাৰোত আবিষ্কৃত হোৱা ধাতুৰ মূৰ্তি কেইটায়েই ভাৰতৰ প্ৰাচীন ধাতুৰ মূৰ্তি। নাচনী ছোৱালীৰ সৰু মূৰ্তি খনি ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰখ্যাত। এই মূৰ্তিৰ হাত আৰু ভৰিবোৰ দীঘল, গোটেই বাওঁহাতখন খাৰুৰে ভৰা। হাৰাপ্পা যুগৰ ধাতু শিল্পৰ এইটো উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। সেয়ে এইটো পৃথিবী বিখ্যাত হৈ উঠিছে। কিছু সময় নচাৰ পিচত নাচনীয়ে বাওঁহাতখন আঠুৰ ওপৰত আৰু সোঁহাত খন তপিনাত ভৰদি জিৰণি লৈছে। সেই যুগতো যে নাচৰ প্ৰচলন আছিল এই মূৰ্তি খনিয়েই তাৰ প্ৰমাণ।

কুশান যুগতো তক্ষশীলাত ধাতুৰ মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। কিন্তু এই মূৰ্তিবোৰ অতি নিম্নথাপৰ। গুপ্ত যুগত পূৰ্ণ আকাৰৰ সুন্দৰ সুন্দৰ ধাতুৰ মূৰ্তি তৈয়াৰ হৈছিল। বাৰ্মিংহামত থকা চুলতান-পুৰৰ প্ৰকাণ্ড বুদ্ধ মূৰ্তিটো এই যুগৰ এটি উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য। কৰাচীৰ সংগ্ৰহালয়ত থকা ব্ৰহ্মাৰ মূৰ্তিটো আন এটি গুপ্ত যুগৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন। অমৰাৱতী আৰু মথুৰাতো ধাতুৰ মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল বুলি প্ৰমাণ পোৱা যায়। ৮ম শতিকাৰ পৰা সৰু সৰু বহন কৰিব পৰা (Portable) ধাতুৰ মূৰ্তিৰ প্ৰচলনৰ বৃদ্ধি হয়। শিলৰ ভাস্কৰ্যৰ লগে লগে পাল যুগত ধাতুৰ ভাস্কৰ্যবো যথেষ্ট উন্নতি হৈছিল। নালন্দা, কুৰ্কিহাৰ, ত্ৰিপুৰা আৰু চট্টগ্ৰাম পালধাতু শিল্পৰ কেন্দ্ৰস্থল আছিল। দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত নালন্দাৰ ধাতুৰ মূৰ্তিৰ ভিতৰত তাৰা, লুম্বিনীত বুদ্ধৰ

জন্মৰ দৃশ্য, জম্ভলা, বৈৰোচন, মঞ্জুশ্ৰী আৰু সম্বৰ্ধন মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য। বঙ্গদেশৰ মাক আৰু অম্বিকা মূৰ্তিয়ে পাল শিল্পী সকলৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়ে।

ধাতু শিল্পই উৎকৰ্ষ সাধন কৰিছিল দাক্ষিণাত্যৰ পল্লৱ আৰু চোল ৰজা সকলৰ আমোলত। নৱম শতিকাৰ পৰা দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত দাক্ষিণাত্যৰ ভালেমান ধাতুৰ মূৰ্তি নিৰ্মিত হৈছিল আৰু তিৰুভালঙ্গাডুৰ বিখ্যাত নটৰাজ মূৰ্তি (১০ম শতিকা) চোল সকলৰ অৱদান। বৰ্তমানে এই মূৰ্তিখনিয়ে মাদ্ৰাজ সংগ্ৰহালয়ৰ ধাতু শাখা শোভা কৰি আছে। নৃত্যৰত শিৱৰ এহাতত ডম্বৰু, আন এখনত অগ্নিশিখা। আন দুখনৰ এখন অভয় মুদ্ৰাত (ৰক্ষা বুজাইছে) আন খন গজ-হস্ত মুদ্ৰাত (ক্ৰীড়া বুজাইছে)। সোঁভৰিখনেৰে অজ্ঞানতাৰ অসুৰক (অপস্মাৰ পুৰুষ) গচকি আছে আৰু বাওঁ ভৰিখন শূন্যত ৰাখিছে। মুখত তেওঁৰ হাঁহি। এই সময়ৰ তিৰুভৰঙ্গুলমৰ আন এখনি ধুনীয়া নটৰাজৰ মূৰ্তি দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় সংগ্ৰহালত সংৰক্ষিত আছে। মাদ্ৰাজ সংগ্ৰহালয়ৰ কোদণ্ডধাৰীৰ (ৰাম) মূৰ্তি খনি ধাতু ভাস্কৰ্য্যৰ আন এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন।

দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় সংগ্ৰালয়ৰ সংগ্ৰহৰ ভিতৰত বেণুগোপাল আৰু হয়গ্ৰীৱৰ মূৰ্তি শেষ চালুক্য শিল্পৰ। এই বেণুগোপাল অষ্টভূজ। পশ্চিম ভাৰতৰ কেইটিমান জৈন মূৰ্তিও এই সংগ্ৰহালয়ত আছে।

দাক্ষিণাত্যৰ ধাতুৰ মূৰ্তিবোৰ প্ৰায়েই সৰু, বহন কৰিব পৰা আৰু এইবোৰ ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্মৰ দেৱ দেৱীৰ মূৰ্তি শিৱ, বিষ্ণু আৰু তেওঁলোকৰ পত্নী যথাক্ৰমে পাৰ্বতী আৰু শ্ৰীদেৱীৰ মূৰ্তি বেচি সংখ্যক পোৱা যায়। চোল শিল্পীয়ে ৰজা সকলবো ধাতুৰ মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰিছিল; তেনেকৈ বিজয় নগৰৰ শিল্পী সকলেও দুজনী মহিষীৰে সৈতে বিজয়নগৰ সাম্ৰাজ্যৰ সম্ৰাট শ্ৰীকৃষ্ণদেৱ ৰায়ৰ (১৫০৯-২৯) ধাতুৰ মূৰ্তি খনিয়ে খনিকৰৰ কৃতিত্বৰ পৰিচয় দিয়ে। প্ৰায় ১৮শ শতিকাতো দক্ষিণ ভাৰতৰ ধাতুৰ শিল্প কাৰ্য্য ভালদৰে চলিছিল। বৰ্তমান কালতো মাদ্ৰাজ আৰু মহীশুৰ ৰাজ্যৰ এই শিল্প কাৰ্য্য চলি আছে।

অসমৰ শিল্পী সকলো এই বিদ্যাত পাৰ্গত আছিল। গুৱাহাটীৰ অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত মহিষমৰ্দ্দিনী দুৰ্গা আৰু বিষ্ণুৰ মূৰ্তিয়েই ইয়াৰ প্ৰমাণ। বিষ্ণুৰ মূৰ্তিটো বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। প্ৰভুৱে খৰম পিন্ধি পাচোটা থাক থকা আসনৰ ওপৰত থিয় হৈ আছে। তেওঁৰ সোফালে লক্ষ্মী আৰু বাওঁফালে সৰস্বতী। চাৰিখন হাতৰ আয়ুধবোৰ নাই। তেওঁৰ কাণত মকৰকুণ্ডল আৰু মূৰত কিৰীটি।

আসনৰ চাৰিচুকে চাৰিটা ভাটৌ চৰাই। প্ৰত্নতাত্ত্বিক কে, এন্ দীক্ষিতে মন্তব্য কৰি গৈছে যে এই মূৰ্তিখনি অসমীয়া শিল্পীৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন আৰু ইয়াৰ সময় ১১শ-১২শ শতিকা। মূৰ্তিখনি লক্ষীমপুৰ জিলাৰ লাকুৱা মৌজাৰ পোৱা গৈছিল। মহিষমৰ্দ্দিনী মূৰ্তি খনিত দূৰ্গাৰ ৰণোদীপ্ত ভাৱ আৰু দাঁত নিকটাই থকা মহিষাসুৰ দৈত্যৰ ভয়ঙ্কৰ চেহেৰা সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ হাতৰ আয়ুধবোৰ হেৰাই গৈছে। কাৰুকাৰ্য্য আৰু ভাৱ প্ৰকাশৰ ফালৰ পৰা এই মূৰ্তি খনি অসমীয়া ধাতু শিল্পৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। উমানন্দ পাহাৰৰ থাই মন্দিৰৰ ভিতৰত এখনি ধুনীয়া বৃষবাহন শিবৰ মূৰ্তি আছে। এই মূৰ্তিৰ পৃষ্ঠ ভূমিৰ কাৰুকাৰ্য অতি সুন্দৰ। ই ১৮শ শতিকাৰ।

ভাৰতীয় ধাতুৰ মূৰ্তি মম গলাই (cive perdue or lost wax) কৰা পদ্ধতিৰে নিৰ্মিত হৈছিল। অৰ্থাৎ শিল্পীয়ে কোনো দেৱতা অথবা দেৱীৰ মূৰ্তি সাজিবলৈ লওঁতে প্ৰথমে মৌৰ মমেৰে সেই মূৰ্তিটো সাজি লৈছিল। ইয়াৰ পিচত বালিঅহীয়া বোকা মাটিৰে তাৰ ওপৰত এটি লেপ দি পিচফালে কেইটিমান ফুটা ৰখা হৈছিল। আৰু জুইৰ ওপৰত দিলে ভিতৰত মম খিনি গলি ফুটাবোৰেদি ওলাই গৈছিল। শিল্পীয়ে তেতিয়া কেইপদমান ধাতু (সাধাৰণতে পিতল, তাম, টিন) মাটিৰ পাত্ৰ এটিত গলাই গলিত ধাতুখিনি ফুটাবোৰেদি কোপোলা সাঁচত ঢালি দিছিল আৰু মাটিৰ লেপটো ভাঙ্গি পেলোৱাত গোটা ধাতুৰ মূৰ্তিটো ওলাই পৰিছিল। তাৰ পিচত শিল্পীয়ে মূৰ্তিটো পৰিস্কাৰ কৰি হাতুৰি বাটালিৰে দেৱতা অথবা দেৱীৰ শেষ ৰূপ দিছিল।

নেপালত কিন্তু কোপোলা মূৰ্তি নিৰ্মিত হৈছিল। অৰ্থাৎ আগতে মূৰ্তি এটি বোকা মাটিৰে সজাই লৈ তাৰ ওপৰত মমৰ লেপ এটি দিয়া হৈছিল। গৰম কৰাৰ পিচত মমখিনি ওলাই যায় আৰু ভিতৰ সাঁচত গলিত ধাতুখিনি ঢালি দিলত এটি কোপোলা ধাতুৰ মূৰ্তি নিৰ্মিত হৈছিল। তাৰ পিচত শিল্পীৰ হাতৰ কাম আৰম্ভ।

পোৱা মাটিৰ ভাস্কৰ্য

প্ৰাচীন কালত ভাৰতৰ পোৱামাটিৰ ভাস্কৰ্যৰ বৰ আদৰ আছিল। এইবোৰ প্ৰায়েই অতি সৰু (figurine)। আদি ঐতিহাসিক (protohistoric) আৰু ঐতিহাসিক প্ৰসিদ্ধ কেবাখন ঠাইতো পোৱা মাটিৰ মূৰ্তি পোৱা গৈছে

মহেঞ্জোদাৰো আৰু হাৰাপ্পাত ভালেমান এনে মূৰ্তি বাহিৰ হৈছে—এইবোৰ মানুহ, জন্তু আৰু চৰাইৰ প্ৰতিকৃতি। এই প্ৰতিকৃতিবোৰ হাতেৰে সজা আছিল। মানুহৰ প্ৰতিকৃতিত শিল্পীসকল সিমান কৃতকাৰ্য হব নোৱাৰিলেও জন্তু আৰু চৰাইৰ বেলিকা তেওঁলোকে কিছুপৰিমাণে দক্ষতা দেখুৱাব পাৰিছিল। নাৰী মূৰ্তিবোৰ আছিল মাতৃ-দেৱীৰ (mother-goddess)। এইবোৰৰ স্তন-যুগল ওখ, তপিনা বহল, কাণ নাক আৰু গাটো অলঙ্কাৰে ভূষিত।

মৌৰ্য যুগৰ এই শিল্পই বিশেষভাৱে প্ৰসাৰ লাভ কৰে। তক্ষশিলাৰ পৰা পাটলিপুত্ৰলৈ এই অঞ্চলৰ ঐতিহাসিক প্ৰসিদ্ধ ঠাইবোৰত ভালেমান মৌৰ্য আৰু শুঙ্গযুগৰ পোৱামাটিৰ মূৰ্তি আবিষ্কৃত হৈছে। খ্ৰীঃ ২য় শতিকাত শুঙ্গ যুগতহে সাঁচৰ ব্যৱহাৰ আৰম্ভ হয় আৰু সাঁচ অহাৰ লগে লগে এই শিল্পই বহুল উন্নতি লাভ কৰে। মথুৰা, অহিচ্ছত্ৰ, কোসম, পাটনা আদিত পোৱা মূৰ্তিবোৰ সাঁচত গঢ়লোৱা এইবোৰ খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকাৰ। এই সময়তে বিষয়বস্তুৰ পৰিবৰ্তন ঘটে; আগতে ধৰ্ম সম্বন্ধীয় মূৰ্তিৰ ঠাইত লাহে লাহে বৈষয়িক (seculat) মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰা হয়। শুঙ্গ যুগত ভালেমান পুৰুষ, নাৰী আৰু যুগল মূৰ্তি পোৱা গৈছে। এলাহাবাদৰ ওচৰত কোসমত কেইটিমান মিথুন চিত্ৰও পোৱা গৈছে। বঙ্গদেশৰ পাহাৰপুৰতো, কোসম আৰু মহাস্থানৰ নিচিনাকৈ মিথুন চিত্ৰ পোৱা গৈছে। অক্সফোৰ্ডৰ ইণ্ডিয়ান ইনষ্টিটিউটত সংৰক্ষিত শ্ৰীদেৱীৰ পোৱামাটিৰ মূৰ্তিখনি সম্ভৱত এটি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। পাটলিপুত্ৰত হাঁহি থকা লৰা আৰু ছোৱালীৰ কেইটিমান ধুনীয়া প্ৰতিকৃতি পোৱা হৈছে। কুশান যুগত এই শিল্পৰ অৱনতি ঘটিছিল যেন লাগে। গুপ্ত যুগত এই শিল্পই ভালেখিনি উন্নতি লাভ কৰে। অহচ্ছত্ৰৰ মন্দিৰৰ গাত থকা শিৱ আৰু পাৰ্বতীৰ মূৰ এই যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন।

কানপুৰ জিলাৰ ভিতৰ গাৱৰ মন্দিৰবোৰ অসংখ্য ধুনীয়া পোৱামাটিৰ মূৰ্তিৰে অলঙ্কৃত কৰা আছে।

দাক্ষিণাত্যত এই শিল্পৰ বেচি চৰ্চ্চা নেথাকিলেও কোণ্ডাপুৰ আৰু কোহলাপুৰত পোৱা কেইটিমান ধুনীয়া মূৰ আৰু এই মূৰৰ কেশবিন্যাস আৰু অলঙ্কাৰৰ পৰা প্ৰমাণ হয় যে মাত-বাহন সকলৰ সময়ত সেই অঞ্চলত এই শিল্পৰ যথেষ্ট চৰ্চ্চা আছিল। পণ্ডিচেৰীৰ ওচৰৰ অৰিকামেডুৰ পোৱা মাটিৰ অতি মনোৰঞ্জক মূৰবোৰ মাত বাহন সকলৰ কীৰ্তি চিহ্ন। দিল্লী ৰাষ্ট্ৰীয় সংগ্ৰহালয়ৰ ডাঙৰ

গঙ্গা-যমুনাৰ মূর্তি, মাতৃকা সকলৰ আৱক্ষ মূর্তি আৰু অগ্নিৰ মূর্তি অহিচ্ছত্ৰৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা। এই মূর্তিবোৰ ভাস্কৰ্যৰ কালৰ পৰা মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ বাহিৰেও কাশ্মীৰৰ হাৰ্‌বান, পঞ্জাবৰ মাহ্‌ৰি-বাহলল, জমাল পৰ্‌হি, ৰাজস্থান বিকানিৰ, মধ্য প্ৰদেশৰ পৱয়া, উত্তৰ প্ৰদেশৰ ৰাজঘাট, বিহাৰৰ বসাৰ, বঙ্গদেশৰ তমলুক, বানগড় আদি ইতিহাস প্ৰসিদ্ধ ঠাইবোৰত পোৰামাটিৰ ভাস্কৰ্যৰ ভালেমান নমুনা পোৱা যায়।

অসমৰ পোৰামাটিৰ ভাস্কৰ্যৰ নিদর্শন অসংখ্য। এইবোৰৰ ভিতৰত মতা, মাইকী, জন্তু, চৰাই আদিৰ চিত্ৰ বেচি হলেও দেৱ দেৱীৰ মূর্তি কম নহয়। বেচি ভাগ মূর্তি মন্দিৰৰ গাত ফলক (plaque) হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। ১৯২৬ চনত দৰং জিলাৰ দহপৰ্বতীয়া গাৱঁত কেইটামান ধুনীয়া পোৰা মাটিৰ মূর্তি পোৱা গৈছিল। এইবোৰত মানুহৰ ধুনীয়া প্ৰতিকৃতি অঙ্কিত কৰা আছে। এই মূর্তিবোৰত গুপ্ত শিল্পৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়; গতিকে ষষ্ঠ শতিকাৰ বুলি ধৰিব পাৰি। ভীষ্মক নগৰৰ ভগ্নাৱশেষৰ মাজত পোৱা কেইটামান ডাঙৰ ধুনীয়া মূর্তি অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত আছে। ইবোৰত মানুহৰ চিত্ৰ আছে আৰু ইয়াৰ ভিতৰত নাওঁবোৱা, যুজাৰু, নর্তক নর্তকীৰ আদিৰ চিত্ৰ জীৱন্ত যেন লাগে। ইয়াৰ সময় মধ্য যুগৰ শেষ ভাগৰ বুলি অনুমান কৰা হৈছে। এই সংগ্ৰহালয়ৰে গোৱালপাৰা জিলাৰ বাঘাপাৰাৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা নৃত্য দৃশ্য, গৰুপোৱালীৰ জাক, হাঁহৰ জাক আদিৰ কাৰুকার্য অতি সূক্ষ্ম আৰু মনোৰম। এইবোৰ ১৬শ—১৭শ শতিকাৰ।

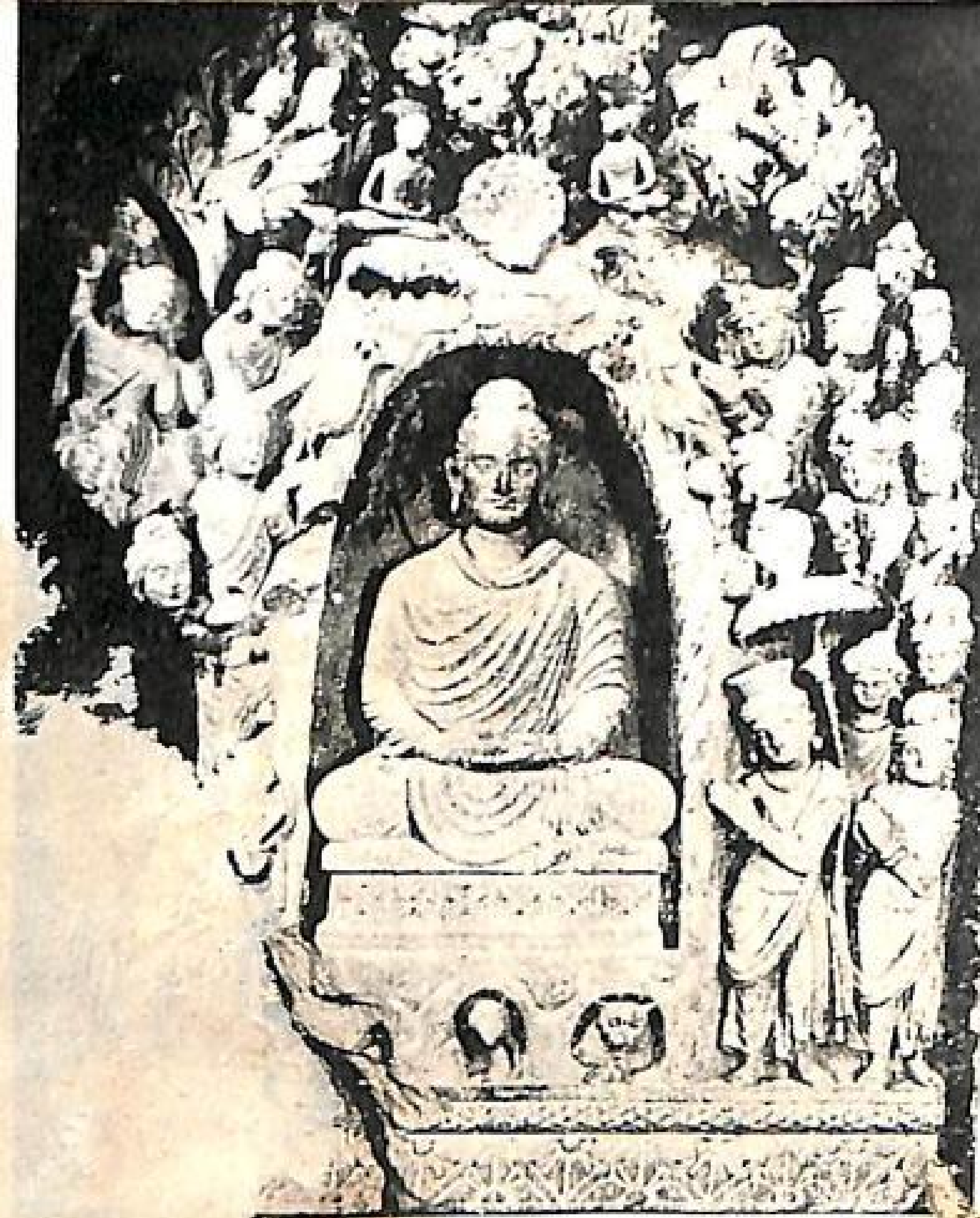
ইয়াৰ বাহিৰেও অসমৰ ভিন ভিন ঠাইত থকা, বিশেষকৈ কামাখ্যা, গুৱাহাটী আৰু শিৱসাগৰৰ কিছুমান মন্দিৰৰ গাত নানা তৰহৰ পোৰা মাটিৰ ধুনীয়া মূর্তি দেখিবলৈ পোৱা যায় আৰু এই মূর্তিবোৰে অসমীয়া শিল্পীৰ নিপুণতাৰ পৰিচয় দিছে।

অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত ভূমি স্পর্শ মুদ্ৰাত বহি থকা এখনি বুদ্ধৰ মূর্তি আছে। মূর্তিৰ তলত থকা ১১ শতিকাৰ লিপি "যে ধৰ্ম্মাহেতু প্ৰভাবা " মূর্তিৰ তলত থকা ১১ শতিকাৰ লিপি বুলি ধৰা যায়। মূর্তিখনি গুৱাহাটীত পোৱা।



১ ২





৭



৮

ভাৰতীয় স্থাপত্য

পৃথিবীৰ অন্যান্য দেশসমূহৰ দৰে ভাৰতবৰ্ষতো সাংস্কৃতিক আদি সকলোদিশতে ধৰ্মই অসীম প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আছিল। পৃথিবীৰ যিকোনো জাতিৰ ইতিহাস অধ্যয়ন কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাম যে ধৰ্মই সেই জাতিৰ সকলো দিশতে বিদক্ষে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি প্ৰাণকেন্দ্ৰ স্বৰূপ হৈ পৰে। আন কোনো শক্তি বা আদৰ্শই ইমান প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰে। ভাৰতবৰ্ষও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

ঈশ্বৰ নাইবা অন্যান্য দেৱ-দেৱীৰ পূজা বা উপাসনা ধৰ্মৰ মূলকথা। অতি প্ৰাচীন কালত পূজা বা উপাসনাৰ বাবে বিশেষ কোনো মন্দিৰ আদিৰ আৱশ্যকতা নাছিল বুলি সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। আদিম মানুহে আদিম প্ৰথানে প্ৰাকৃতিক শক্তিসমূহক ভয়, প্ৰেম নাইবা ভক্তিৰে যি কোনো সুবিধাজনক ঠাইত, যেনে মুকলি ঠাই নাইবা গুহাৰ ভিতৰত নাইবা নৈৰ পাৰত, [illegible] নিবেদন কৰিছিল। কিন্তু সময়ৰ লগে লগে মানুহৰ ধাৰণাবো পৰিবৰ্তন হ'ল, আৰু লগতে ধৰ্মবো। ধৰ্মৰ মাজত নতুন নতুন আচাৰ-বিচাৰ সোমাল আৰু ৰীতি-নিয়ম বিলাকো জটিল হৈ পৰিল; আৰু লগতে উপাস্যদেৱতাক স্থাপনৰ বাবে আৰু পূজা পাতল আদিৰ বাবে এডোখৰ বিশেষ ঠাইৰ আৱশ্যক হৈ পৰিল। মন্দিৰৰ উৎপত্তিও এইদৰেই হল।

প্ৰাচীন ভাৰতত কেতিয়াৰ পৰা মন্দিৰ বা দেৱালয় সজা আৰম্ভ হয় নাইবা আদিতে এই বিলাকৰ আকৃতি আদি কেনে আছিল সঠিককৈ জনা নাযায়; কিয়নো বাহ, কাঠ আদি অল্প-স্থায়ী বস্তুৰে নিৰ্মিত হোৱাৰ গতিকে এইবোৰৰ কোনো চিন-চাব আজিকালি পোৱা নাযায়। ভাৰতবৰ্ষৰ চুকে-কোণে যিবিলাক পুৰণি মন্দিৰ আমি সিঁচৰিত হৈ থকা পাওঁ। তাৰে আটাইতকৈ পুৰণি মন্দিৰ কেইটা গুপ্ত যুগৰ বুলি ধাৰ্য কৰা যায়। অৱশ্যে তাৰো আগৰ মন্দিৰ যে নাই, সেইটোও নহয়। কিন্তু সেই সকলোবোৰ বিৰাট আকাৰৰ প্ৰস্তৰত খোদিত গুহা মন্দিৰ নাইবা বৌদ্ধ স্তূপহে। প্ৰকৃতাৰ্থত মন্দিৰ বুলিলে আমি যি বুজো, অৰ্থাৎ এছটা এছটাকৈ শিল বা ইটা গাথি গঢ়ি তোলা দেৱালয় গুপ্তযুগৰ পূৰ্ববৰ্তী কালত পোৱা নাযায়।

কিন্তু গুপ্তযুগৰ দৌল দেৱালয়ৰ গঠন আকৃতি সম্বন্ধে আমি একো নাজানো বুলি কলে ভুল কোৱা হব। কিয়নো সেই যুগৰ দেৱালয় বিলাকৰ সম্বন্ধে ছুটা

উৎস আমাৰ হাতত বৰ্তমান। তাৰে প্ৰথমটো হ'ল আমাৰ প্ৰাচীন বেদসমূহ। এই বেদসমূহত প্ৰাচীন দেৱালয়ৰ গঠন-আকৃতি সম্বন্ধে কোনো কথা লিখা নোৱা নাই যদিও প্ৰাচীন আৰ্যসকলৰ ঘৰ-দুৱাৰ, আলি-পদূলি ইত্যাদিৰ সম্বন্ধে বহুতো কথা জানিব পৰা যায়। এইবিলাক ঘৰ-দুৱাৰৰ বৰ্ণনাৰ পৰা সমকালীন দেৱালয় সম্বন্ধে আমি এটা থূল-মূল ধাৰণা কৰি লব পাৰোঁ; কাৰণ, সেই সময়ৰ দৌল-দেৱালয় নিৰ্মাণ পদ্ধতি বিলাকে সেই সময়ৰ ঘৰ দুৱাৰ নিৰ্মাণ কৰোতে ব্যৱহাৰ কৰা পদ্ধতিৰ পৰাই নিশ্চয় আহৰণ কৰা হৈছিল। আমাৰ দ্বিতীয় উৎস হ'ল বাৰহুত আৰু সাঁচীৰ বৌদ্ধস্তূপৰ ধ্বংসাৱশেষ সমূহত পোৱা প্ৰস্তৰ-খোদিত ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শনসমূহ। ইয়াৰ বাহিৰেও পৰবৰ্তীকালৰ দৌলসমূহৰ গঠন প্ৰণালীৰ পৰাও প্ৰাক্ গুপ্তযুগৰ দৌলসমূহৰ বিষয়ে কিছু ধাৰণা কৰিব পাৰি।

কিন্তু ভাৰতীয় দেৱালয়সমূহৰ পৰিপূৰ্ণ বিকাশৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয় গুপ্তযুগৰ পৰাহে; কিয়নো এই যুগৰ পৰাই শিল আদি সহজে ধ্বংস নোহোৱা পদাৰ্থসমূহৰ দ্বাৰা দেৱালয় নিৰ্মাণ কাৰ্য আৰম্ভ হয়, যাৰ ফলত প্ৰাচীন দেৱালয়ৰ বেছি ভাগেই আমি কম বেছি পৰিমাণে অক্ষত অৱস্থাত পাওঁ। এই বিলাক কাম আৰু গঠন প্ৰণালী অনুসাৰে অধ্যয়ন কৰি ভাৰতীয় দেৱালয়সমূহৰ এটা পৰিপূৰ্ণ ইতিহাস জাতি ধৰিবলৈ পণ্ডিতসকল সক্ষম হৈছে।

মধ্যযুগত ৰচিত প্ৰাচীন ভাৰতীয় শিল্প-শাস্ত্ৰসমূহে যেনে মানসাৰ, সুপ্ৰভেদাগম, কামিকাগম, ময়মত, শিল্পৰত্ন ইত্যাদি গঠন প্ৰণালীৰ বৈশিষ্ট্য সমূহৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ভাৰতীয় দেৱালয়সমূহক তিনি ভাগত ভগাইছে, যেনে, নাগৰ নাইবা উত্তৰ ভাৰতীয় দৌলসমূহ, দ্ৰাবিড় বা দক্ষিণ ভাৰতীয় দৌলসমূহ আৰু বেসৰ বা চালুক্য মন্দিৰসমূহ। কিন্তু ইয়াৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ অসুবিধা হ'ল এইয়ে যে শিল্পশাস্ত্ৰসমূহত আমি নাগৰ দ্ৰাবিড় আৰু বেসৰ দৌলসমূহৰ যিবোৰ সংজ্ঞা পাওঁ, তাৰ লগত স্থিত দৌলসমূহৰ বহুক্ষেত্ৰত কোনো সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত নহয়। সেই গতিকে কোনো পণ্ডিতে এই সংজ্ঞাসমূহৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ভাৰতীয় দৌলবিলাক বিভক্ত কৰিবলৈ সঙ্কোচ বোধ কৰে। সি যি কি নহওক, শিল্প শাস্ত্ৰৰ সংজ্ঞাবোৰ বাদ দি গঠন প্ৰণালীলৈ চাই ভাৰতীয় দৌলসমূহ আমি আঞ্চলিক ভিত্তিত উত্তৰ ভাৰতীয়, দক্ষিণ ভাৰতীয় বা তামিল আৰু চালুক্য, এই তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰোঁহক।

ইয়াতেই উল্লেখ কৰি থোৱাটো ভাল যে এটা মন্দিৰত মূলতঃ তিনিটা অঙ্গ থাকে: অধিষ্ঠান বা ভেটি, জঙ্ঘা বা বেৰ আৰু শিখৰ বা চাল। চাৰিখন বেৰ বা

জঙ্ঘাৰে পৰিবেষ্টিত হৈ মন্দিৰৰ ভিতৰত যি খালি ঠাই থাকে তাক গৰ্ভগৃহ বোলা হয়, য'ত উপাস্য দেৱতাক স্থাপন কৰা হয়। এই সকলোবিলাকৰ সমষ্টিকে বিমান বোলা হয়। ইয়াৰ বাহিৰেও এটা মন্দিৰৰ অন্যান্য অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গও থাকে, যেনে, অন্তৰাল (vestibule) বা বিমানৰ প্ৰৱেশদ্বাৰত থকা আৰু গৰ্ভগৃহ আৰু মণ্ডপক সংযোজিত কৰা এটা সৰু কোঠালি, মণ্ডপ, মহামণ্ডপ, অৰ্দ্ধ মণ্ডপ, ৰঙ্গ মণ্ডপ, নাট-মন্দিৰ, তোৰণদ্বাৰ ইত্যাদি। ইয়াৰ বাহিৰেও মূল বিমানটোক পৰিবেষ্টন কৰি চাৰিওকালে চাৰিটা বা ততোধিক ক্ষুদ্ৰাকৃতি বিমান থাকে। এই ক্ষুদ্ৰ বিমান-বোৰৰ সংখ্যা অনুসৰি একোটা দেৱালয়ক পঞ্চায়তন দৌল, ষড়ায়তন দৌল ইত্যাদি নাম দিয়া হয়। তদুপৰি প্ৰায়বিলাক দৌলৰ লগতে একোটাকৈ পুখুৰীও সংলগ্ন হৈ থাকে।

এতিয়া আকৌ আগৰ কথালৈ আহোঁহক। উত্তৰাঞ্চলৰ দৌল সমূহৰ আটাইতকৈ আৱশ্যকীয় আৰু সহজতে চকুত পৰা অংশটো হ'ল শিখৰ। এই শিখৰৰ বিশালতা, বৈচিত্ৰ্য আৰু কাৰুকাৰ্যৰ ওপৰতে উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ বিশেষত্ব নিৰ্ভৰ কৰে। চমুকৈ কবলৈ গলে উত্তৰাকলৰ দৌলৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰৰ ভিতৰত শিখৰেই আটাইতকৈ আকৰ্ষণীয় অঙ্গ। ইয়াৰ বিশালতা আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ আগত দৌলৰ অন্যান্য অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰ নিষ্প্ৰভ। স্বীকাৰ্য যে উত্তৰাঞ্চলিক দৌলৰ শিখৰে স্থান ভেদে বিভিন্ন আকাৰ-প্ৰকাৰ লোৱা দেখা যায়, আৰু দুখন পৃথক অঞ্চলৰ শিখৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যটো প্ৰথম দৃষ্টিতেই ধৰা পৰে। তথাপি ক'ব লাগিব যে স্থানীয় পাৰ্থক্য থকা সত্বেও এই শিখৰবিলাকৰ ধাৰণা আৰু আকৃতি মূলতঃ একে। যিখিনি পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয় সেইখিনি স্থানীয় আৰু সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্যৰ মাজতে সীমাবদ্ধ; সি মৌলিক গঠন গত পাৰ্থক্য নহয়।

আনহাতে দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলবিলাকৰ গঠন-প্ৰণালী আৰু আকাৰ-প্ৰকাৰ আদি উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ পৰা বেলেগ। এই দৌলবিলাক এটা বা ততোধিক তল বা থলপৰ সমষ্টিৰে গঠিত। থলপৰ সংখ্যা যিমানেই বেছি হয় দৌলৰ উচ্চতাও সিমানেই বৃদ্ধি পায়। যিমানে ওপৰলৈ যোৱা যায়, সিমানে এই থলপবিলাকৰ পৰিধি কমি গৈ থাকে আৰু ফলত এই স্তৰবিলাকৰ সমষ্টিয়ে উত্তৰাঞ্চলৰ শিখৰৰ নিচিনা আকৃতি লয়। আচলতে দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলৰ শিখৰটো উত্তৰাঞ্চলৰ শিখৰৰ নিচিনা বিশাল আৰু বৈচিত্ৰপূৰ্ণ নহয়; আৰু দৌলৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰৰ ভিতৰত এই অঙ্গটো আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য বুলিও কব নোৱাৰি। গতিকে দক্ষিণাঞ্চলৰ

দৌলৰ আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য আৰু প্ৰধান অঙ্গ হ'ল এই তলবিলাকৰ সমষ্টি যিবোৰে উত্তৰাঞ্চলৰ শিখৰৰ নিচিনা আকৃতি লয়। এই তল সমষ্টিৰ ঠিক ওপৰ ভাগৰ নাম হল গ্ৰীৱা আৰু তাৰ ওপৰত যথাক্ৰমে থাকে শিখৰ আৰু স্তূপী।

এই দুই অঞ্চলৰ দৌলৰ মাজত আৰু এটা পাৰ্থক্য চকুত পৰে। সেইটো হ'ল উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলবোৰৰ গঠন কাৰ্য্যত লম্ব ৰেখাৰ (verticality) ওপৰত বেছি জোৰ দিয়া হয়; কিন্তু দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলবিলাকত প্ৰস্থ ৰেখা (horizontality)ৰ ওপৰতহে বেছি প্ৰাধান্য দিয়া হয়। উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ গাত যিবিলাক কাৰুকাৰ্য থাকে সেইবোৰ এনেভাৱে কৰা হয় যে লম্ব ৰেখাবোৰ প্ৰকটিত হৈ উঠে যাৰ ফল স্বৰূপে আয়তনতকৈ উচ্চতাই বেছি প্ৰাধান্য লাভ কৰে। ঠিক সেইদৰে দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলবিলাকৰ গাত থকা কাৰুকাৰ্যবিলাকে বিশেষকৈ একাধিক তল থলপাৰ উপস্থিতিয়ে প্ৰস্থ ৰেখাবোৰ বাৰুকৈয়ে দৰ্শনীয় কৰি তোলে, যাৰ ফলত উচ্চতাতকৈ দৌলৰ আয়তনে প্ৰাধান্য লাভ কৰে।

চালুক্য দৌলবোৰ উত্তৰ আৰু দক্ষিণৰ দৌলৰ সংমিশ্ৰণত গঢ়ি উঠা। অৱশ্যে এই দৌলবোৰত উত্তৰাঞ্চলতকৈ দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলৰ বিশেষত্বই বেছি প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। চমুকৈ কবলৈ হ'লে এই দৌলবোৰৰ মূল জকাঁটো দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌল শিল্পৰ পৰা আহৰণ কৰা। কালক্ৰমত উত্তৰাঞ্চলৰ সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্য্যৰ প্ৰভাৱ কিছু পৰিমাণে ইয়াত সোমাই পৰে আৰু ক্ৰমবিকাশৰ পথত স্বকীয় বৈশিষ্ট্য কিছুমান বিকশিত কৰি এটা বেলেগ স্থাপত্য শিল্পত পৰিণত হয়।

এই দৌল দেৱালয়বিলাক বাদ দি আৰু দুই শ্ৰেণীৰ মন্দিৰ আমি পাওঁহক। তাৰে প্ৰথমটো হ'ল—বৌদ্ধ, জৈন আৰু হিন্দু গুহা মন্দিৰ আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল বৌদ্ধস্তূপ। এই দুটা স্থাপত্য শিল্পৰ ইতিহাস প্ৰাক্ গুপ্ত যুগত অৰ্থাৎ মৌৰ্য যুগত আৰম্ভ হয়। গতিকে ভাৰতীয় দৌল-দেৱালয় বিলাকৰ বিষয়ে কোনো আলোচনাৰ পাতনি মেলিবলৈ হলে প্ৰথমতে আমি হাতত লব লাগিব এই গুহা-মন্দিৰ আৰু স্তূপসমূহ।

বৌদ্ধ গুহা-মন্দিৰ ঃ গুহা-মন্দিৰৰ প্ৰাথমিক উৎপত্তি হয় মৌৰ্যবংশৰ তৃতীয় ৰজা মহাৰাজ অশোকৰ দিনত। এই গুহা-মন্দিৰ বিলাক বিৰাট আকাৰৰ শিল কাটি গঢ় দিয়া কাৰুকাৰ্য্য-খচিত গুহা। দৰাচলতে এই গুহা-মন্দিৰবিলাক সম-কালীন ইটা আৰু কাঠেৰে তৈয়াৰী মন্দিৰবিলাকৰ শৈল সংস্কৰণহে। সেই হেতুকে বাহকাঠেৰে সজা ঘৰ বা মন্দিৰৰ পৰিপাটিকৈ কৰা সূক্ষ্ম কাম বিলাকৰ নিখুঁত

অনুকৰণ এই গুহা-মন্দিৰবিলাকত পোৱা যায়। গতিকে এই গুহা-মন্দিৰবিলাকত সমসাময়িক স্থাপত্যৰ এটা প্ৰায় হুবহু ছবি পোৱা যায়। এই গুহা-মন্দিৰবিলাক প্ৰকৃত স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন বুলিব নোৱাৰি; কিয়নো বাহ-কাঠৰ ঘৰৰ অনুকৰণেৰে সজা হোৱা গতিকে এই গুহা-মন্দিৰবিলাকত বহুতো সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্য সোমাই পৰিছে যিবোৰৰ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাবলৈ গ'লে, প্ৰস্তৰ-স্থাপত্যত কোনো আৱশ্যক-তাই নাই। এই সূক্ষ্ম কামবিলাকে অলঙ্কাৰ হিচাপেহে শোভা বঢ়াইছে; কাৰিকৰী বিদ্যা বা স্থাপত্যৰ ফালৰপৰা কোনো কাম কৰা নাই। গতিকে এই গুহামন্দিৰ বোৰক সেই সময়ৰ ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন হিচাপে নলৈ স্থাপত্য-ভাস্কৰ্য (architectural sculpture) হিচাবে লোৱাটোহে যুগুত হব।

ভাৰতৰ প্ৰাচীনতম গুহামন্দিৰবিলাক (সংখ্যাত আঠোটা) কটা হয় ৰজা অশোক আৰু তেওঁৰ নাতি দশৰথৰ দিনত। এই গুহামন্দিৰবিলাক বিহাৰ প্ৰদেশৰ সীতামাঢ়ি, নাগাৰ্জুন পাহাৰ আৰু বৰাবৰ পাহাৰত পোৱা যায় আৰু এই আটাইকেইটা গুহামন্দিৰ আজীৱিকসকলৰ নামত উৎসৰ্গীকৃত হৈছিল। এই গুহামন্দিৰ কেইটাৰ ভিতৰত চাৰিটা বৰাবৰ পাহাৰত, তিনিটা নাগাৰ্জুন পাহাৰত আৰু এটা সীতামাঢ়িত অৱস্থিত। এই গুহামন্দিৰবিলাকৰ অন্তৰ্ভাগ আৰ্চীন নিচিনা চকচকীয়া আৰু তাৰে কেইটিমানৰ ভিতৰত গঠনাকৃতি 'শালা শিখৰৰ' নিচিনা নাওখুলীয়া। ইয়াৰে ভিতৰত বৰাবৰ পাহাৰত অৱস্থিত সুদামা আৰু লোমষ ঋষি নামৰ গুহা দুটা আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া। আকৃতিত এই গুহামন্দিৰ দুটা আয়তাকাৰ 'শালা' বিমানৰ নিচিনা আৰু এমূৰত বৃত্তাকাৰৰ গৰ্ভগৃহটো অৱস্থিত। ইয়াৰ প্ৰবেশদ্বাৰখনো কাৰুকাৰ্য খচিত। ইয়াৰ বাহিৰেও বিহাৰৰ ৰাজগীৰত অৱস্থিত গুহামন্দিৰ দুটাৰ (খ্ৰীঃ অঃ ৩ শতিকা) সোণাভণ্ডাৰ নামৰ গুহামন্দিৰটো শালাবিমান আকৃতিৰ আৰু ইয়াত এখন খিৰিকীও আছে।

ইয়াৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত গুহা মন্দিৰ কটা কাৰ্য উত্তৰ ভাৰতৰপৰা দাক্ষিণাত্যলৈ স্থানান্তৰিত হয়। এনে হোৱাৰ মূল কাৰণ হ'ল এয়ে যে দাক্ষিণাত্যত ট্ৰেপ (Trap) নামৰ যি প্ৰস্তৰপুঞ্জ পোৱা যায় সি উত্তৰ ভাৰতৰ গ্ৰেনাইট আদি শিলতকৈ বহুগুণে কোমল। সেই গতিকে ইয়াক কটা-মেলা কৰাত বিশেষ পৰিশ্ৰম কৰিব লগা নহয়। ফলস্বৰূপে, ইয়াৰ গুহা-মন্দিৰবিলাক বেছি কাৰুকাৰ্যসম্পন্ন কৰাটোও সম্ভৱপৰ হৈ উঠিছিল। খ্ৰীঃ পূঃ ২০০ চনৰপৰা খ্ৰীঃ ২০০ চনলৈকে

এই চাৰিশ বছৰৰ ভিতৰত যিবিলাক চৈত্য, বিহাৰ ইত্যাদি খোদিত হৈছিল সেই সকলোবিলাক হীনযান পন্থীসকলৰেই কীৰ্তি। এই গুহামন্দিৰবিলাকো বাহ কাঠ আদিৰে সজা ঘৰৰ অনুকৃতি হোৱা কাৰণে তেনেকুৱা ঘৰৰ সকলোবোৰ বিশেষত্ব ইবিলাকতো দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইবিলাকৰ ভিতৰত লেখত লবলগীয়া গুহা-মন্দিৰবিলাক ভজ, কোন্তানে, পিট্টলখোৰা, বেড্চা, পাণ্ডুলেনা, নাচিক, জুন্নাৰ, কাৰ্লে আৰু আউৰঙ্গাবাদত পোৱা যায়।

চৈত্যগৃহবিলাক চাপ (apsidal) আকৃতিৰ দীঘলীয়া ঘৰ আৰু ইয়াৰ এখন বা ততোধিক ধেনুভিৰীয়া নাসিকা-দ্বাৰ বা তোৰণ দ্বাৰ থাকে। এই নাসিকা দ্বাৰবিলাক নানা ধৰণৰ কাৰুকাৰ্যখচিত হোৱাৰ উপৰিও ইয়াত ভাস্কৰ মূৰ্তি ইত্যাদিও থাকে। এই চৈত্যগৃহবিলাকৰ কাল নিৰূপন চাৰি ৰকমে কৰাটো সম্ভৱপৰ হৈ উঠিছে। তাৰে প্ৰথমটো হ'ল এই চৈত্যগৃহবিলাক সাৰ্জোতে বাঁহকাঠৰ ঘৰৰপৰা অনুকৰণ কৰাৰ পৰিমাণ। চৈত্যগৃহ এটা যিমানে পুৰণি হয় সিমানে সিবিলাকত বাহ-কাঠৰ ঘৰৰ অনুকৰণৰ পৰিমাণ বেছিকৈ লক্ষিত হয় আৰু ফলস্বৰূপে ইবিলাকৰ মাজত সাদৃশ্যও বেছি দেখা যায়। দ্বিতীয়তে নাসিকাদ্বাৰৰ ক্ৰম-বিকাশ অধ্যয়ন কৰি চৈত্যগৃহবিলাকৰ আপেক্ষিক নিৰ্মাণকাল নিৰ্ণয় কৰিব পাৰি। তৃতীয়তে স্তম্ভবিলাকৰ ক্ৰমবিকাশ অধ্যয়ন কৰিও এইটো কৰা সম্ভৱপৰ হৈ উঠিছে। চতুৰ্থতে চৈত্য-গৃহবিলাকৰ উচ্চতা আৰু আকৃতি অধ্যয়ন কৰিও আপেক্ষিক কাল নিৰ্ণয় কৰিব পাৰি; কিয়নো পূৰ্ববৰ্তী কালৰ চৈত্যগৃহবিলাক গম্বুজাকৃতিৰ (domical) আছিল, কিন্তু কালক্ৰমত এইবিলাক দীৰ্ঘ গোলাকৃতিৰ (cylindrical) হয়।

ভজত অৱস্থিত খৃঃ পূঃ ২০০ শতিকাৰ চৈত্য-গৃহটো পুৰণি চৈত্যগৃহবিলাকৰ এটা—ইয়াৰ স্তম্ভবিলাক পুৰণি ঐতিহ্যৰ অনুকৰণত ভিতৰ ফালে ঢাল খোৱা। বাহকাঠৰ মাৰলি আৰু কৰ্‌বা ইয়াত এসময়ত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল আৰু লোমশ ঋষি গুহাত থকাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো নাসিকাদ্বাৰ আছে। ইয়াৰ চালখন নাওখুলীয়া (vaulted), আৰু পিছৰ ফালে ঠিক সোঁমাজত কাঠৰ হাৰ্মিকাৰে সৈতে এটা শিলা স্তূপ আছে।

কোণ্ডানেত অৱস্থিত চৈত্য-গৃহটো আকাৰত ভজৰ চৈত্যগৃহতকৈ অলপ ডাঙৰ আৰু পৰবৰ্তী কালৰ আৰু ইয়াৰ নাসিকাদ্বাৰৰ কাৰুকাৰ্যসমূহো কিছু উন্নত ধৰণৰ। পিট্টল খোৰাত থকা চৈত্যগৃহৰ ভগ্নাৱশেষ আৰু অজন্তাৰ ১০

নম্বৰ গুহাটো পৰবৰ্তী কালৰ আৰু উন্নত ধৰণৰ, আৰু ইয়াত কাঠৰ সলনি শিলেৰে মাৰলি আৰু কৰ্‌বা কাটি উলিওৱা হৈছে। বেড্চাত (Bedsa) অৱস্থিত চৈত্যগৃহটোৰ স্তম্ভ আৰু অৰ্ধ স্তম্ভ (Pilasters) বিলাকৰ শিৰ-দেশত (capital) মানুহ আৰু জীৱ জন্তুৰ কাৰুকাৰ্য আছে। নাচিকৰ পাণ্ডুলেনা আৰু অজন্তাৰ ৯ নম্বৰ গুহাটো অনন্যসাধাৰণ, কিয়নো এই চৈত্যগৃহ দুটাত কাঠ আদিৰ ব্যৱহাৰৰ কোনো প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। অজন্তাৰ গুহাটোৰ প্ৰবেশদ্বাৰৰ দুয়োফালে খিৰিকী আছে আৰু ইয়াৰ অন্তৰ্ভাগ আয়তাকৃতিৰ। ইয়াৰ চালখন শালাৱিমানাকৃতিৰ।

আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য কাৰ্লেৰ চৈত্যগৃহটো হীনযানপন্থীসকলৰ শৈল স্থাপত্যৰ উত্তম নিদৰ্শন। চৈত্যগৃহৰ ভিতৰত এইটোৱেই বৃহৎ আৰু কাৰুকাৰ্যত শ্ৰেষ্ঠতম। বৃহদাকাৰৰ এই চৈত্যগৃহটো আয়তনত ৩৮ × ৪২·২ × ১৩·৭ মিটাৰৰ, আৰু ইয়াৰ সমুখভাগ (facade) দুখলপীয়া। ইয়াৰে তলৰ খলপাটোত তিনিখন প্ৰবেশ-দ্বাৰ আছে আৰু ওপৰৰ খলপাটোত নাসিকা-দ্বাৰ আছে। সমুখত সিংহ-মূৰ্তিৰে সৈতে দুটি ধ্বজ স্তম্ভ আছে। চৈত্যগৃহৰ ভিতৰত থকা স্তূপটোৰ নিম্নাংশ অৰ্থাৎ মেধি দীৰ্ঘগোলাকৃতিৰ আৰু ওপৰত হাৰ্মিকাৰে পৰিবেষ্টিত হৈ এটি কাঠৰ ছত্ৰী আছে। কান্হেৰীত থকা চৈত্য-গৃহটো আকাৰত কাৰ্লেৰ চৈত্য-গৃহতকৈ সৰু হলেও দেখিবলৈ প্ৰায় একে। অন্তৰ্ভাগত এসময়ত কাঠৰ মাৰলী ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। এই চৈত্যগৃহটোত থকা ভাস্কৰ্যসমূহৰ মানদণ্ড কাৰ্লেৰ ভাস্কৰ্যৰ সমান।

আউৰঙ্গাবাদত থকা চৈত্যগৃহসমূহৰ ভিতৰত মাত্ৰ এটাহে হীনযানপন্থীসকলৰ দ্বাৰা খোদিত হৈছিল, আৰু এইটোৱেই সেই অঞ্চলৰ আটাইতকৈ পুৰণি চৈত্য গৃহ। আকৃতিত এই চৈত্যগৃহটো সৰু আৰু খুব বেছি ভাস্কৰ্যও ইয়াত পোৱা নাযায়। ইয়াৰ স্তূপটোও সেই হিচাপে ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ। এই চৈত্য গৃহটো খ্ৰীঃ পূঃ ২য়/৩য় শতিকাৰ।

ইয়াৰ বাহিৰেও জুনাগড়ত কিছুমান পুৰণি চৈত্যগৃহৰ ভগ্নাৱশেষ পোৱা যায়। ইয়াত পোৱা শিলালিপি অনুসৰি এইবোৰ ৰজা অশোকৰ দিনত খোদিত বুলি কোনো কোনোৱে অনুমান কৰে।

হীনযান পন্থীসকলৰ দ্বাৰা খোদিত এই প্ৰাচীন চৈত্যগৃহসমূহৰ লগত বিহাৰো পোৱা যায় আৰু ইবিলাকৰ কিছুমান বিশেষত্ব লেখত লবলগীয়া। তাৰে প্ৰথমটো

হ'ল, এই বিহাৰবোৰৰ কাঠ বা শিলেৰে নিৰ্মিত বিহাৰৰ অনুকৃতি। দ্বিতীয়তে এই বিহাৰবিলাকৰ ইটোৰ লগত সিটোৰ পাৰ্থক্য আছে যদিও মুলতঃ ইবিলাকৰ গঠন-প্ৰণালী একেই, আৰু পৰৱৰ্তী কালত খোদিত মহাযানপন্থীসকলৰ বিহাৰ-সমূহৰ লগত ইবিলাকৰ বৈসাদৃশ্য প্ৰথম দৃষ্টিতেই ধৰা পৰে। এই বিহাৰবিলাক সাধাৰণতে স্তম্ভবিহীন আৰু মণ্ডপটোক কেন্দ্ৰ কৰি চাৰিওফালে সৰু সৰু কোঠালিৰে (সন্ন্যাসীৰ ব্যৱহাৰৰ কাৰণে) গঢ়ি উঠা একোটা সমষ্টি।

এই বিহাৰবিলাকৰ ভিতৰত আটাইতকৈ পুৰণি আৰু লেখতলবলগীয়া বিহাৰ কেইটা অজন্তাত অৱস্থিত (8, 12, 13 আৰু 16A গুহা)। ইয়াৰ ভিতৰত ১২ নম্বৰ বিহাৰটো এথলপীয়া। ঠিক সেইদৰে নাচিকত থকা বিহাৰ (৩, ৮ আৰু ১৫) তিনিটাও এথলপীয়া, কিন্তু কাৰুকাৰ্য-খচিত। ইবিলাকৰ সমুখৰ চৰা স্তম্ভবিশিষ্ট, কিন্তু ভিতৰৰ মণ্ডপ গৃহটো স্তম্ভবিহীন। ভজ বিহাৰটোত সেইদৰে আগচৰা আছে আৰু ভিতৰৰ মণ্ডপলৈ যাবলৈ দুখন প্ৰবেশদ্বাৰ আছে। এই মণ্ডপৰ দুয়োকাষে সৰু সৰু কোঠালি আছে।

ইয়াৰ বাহিৰেও অন্ধ্ৰ প্ৰদেশৰ গুণ্টাপল্লীত দুটা বিহাৰ আৰু এটা চৈত্য আছে। এইকেইটা ৰজা অশোকৰ সমকালীন। উল্লেখযোগ্য যে চৈত্যগৃহটো বৃত্তাকাৰৰ আৰু ওপৰৰ চালখন গম্বুজাকৃতিৰ। ইয়াৰ তলভাগত ঘোল ডাল মাৰলি বা লুপ (অথবা গোপানস) আছে। পথালিয়ে এই মাৰলি বা গোপানস কেইডাল কিছুমান সমকেন্দ্ৰিক বলয়েৰে সংযোজিত। এই চৈত্যটোৰ সমুখত প্ৰবেশদ্বাৰেৰে আগচৰা বা নাসিকা আছে।

উৰিষ্যাৰ উদয়গিৰি আৰু খণ্ডগিৰি নামৰ ঠাইত যিবিলাক গুহা পোৱা যায়, সেইবিলাক জৈনপন্থীসকলৰ দ্বাৰা খোদিত হৈছিল আৰু এইবোৰৰ সময়কাল হ'ল প্ৰায় ১০০ খৃঃ পূঃ—১০ খ্ৰীঃ। ইয়াত থকা পঁয়ত্ৰিশ (৩৫)টা গুহাৰ ভিতৰত মাথো সোতৰটাহে উল্লেখযোগ্য। তাৰে ভিতৰত আটাইতকৈ ডাঙৰ গুহা চাৰিটা দুখলপীয়া আৰু ইয়াৰ প্ৰত্যেকটোৰেই সমুখত স্তম্ভবিশিষ্ট অলিওৰে (বাৰান্দা) সৈতে এখন উমৈহতীয়া চোতালক আগুৰি থকা কিছুমান সৰু সৰু কোঠালিৰ সমষ্টি। কোঠালিবোৰৰ প্ৰবেশ দ্বাৰৰ ওপৰত অৰ্ধবৃত্ত তোৰণ আছে আৰু এই তোৰণদ্বাৰবিলাক অৰ্ধ স্তম্ভ (pilaster)ৰ ওপৰত অৱস্থিত। স্তম্ভবোৰৰ পোতিকা (bracket) গছ-লতা, ব্যালৰ পিঠিত উঠি থকা মানুহ, ইত্যাদি ভাস্কৰ্যৰে শোভিত।

ইয়াৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত যিবিলাক গুহা খোদিত হয় সিবিলাকৰ খনন কাৰ্য আৰম্ভ হয় খ্ৰীঃ ৪।৫ শতিকাৰপৰা। ইয়াৰ ভিতৰত গুজৰাট আৰু মধ্য ভাৰতত অৱস্থিত গুহাবোৰৰ আকাৰ নিচেই সৰু, স্তম্ভবিহীন, ভাস্কৰ্যবিহীন আৰু ইবিলাকৰ ভিতৰত এটাও চাপাকৃতিৰ চৈত্য নাই। বিহাৰবিলাকো এটা বা ততোধিক ক্ষুদ্ৰ কোঠালিৰ সমষ্টি, কিন্তু ইবিলাকত কোনো মণ্ডপ নাই। আনহাতে মণ্ডপাকৃতিৰ যিবিলাক গুহা আছে, সিবিলাকৰ লগত কোনো ক্ষুদ্ৰ কোঠালি নাই। এই গুহাবিলাকৰ বেছি ভাগেই জুনাগড় আৰু বাঘ পাহাৰত অৱস্থিত।

এই সময়ছোৱাত (অৰ্থাৎ খ্ৰীঃ অঃ ৪৫০-৭০০ চন) দাক্ষিণাত্যত যিবিলাক গুহা খন্দা হয় সেই সকলোবোৰ মহাযান পন্থীসকলে কৰা। ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখ যোগ্য হ'ল অজন্তা আৰু ইলোৰাৰ গুহাবিলাক। এইবিলাক খ্ৰীঃ অঃ ৭ম শতিকাৰ ভিতৰত খান্দি উলিওৱা হয়, যদিও ইয়াৰ উৎকৰ্ষ সাধন কাৰ্য দশম শতিকালৈকে চলি থাকে। এই চৈত্য আৰু বিহাৰবিলাকত কাঠ একেবাৰেই ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাছিল, আৰু ইবিলাকত বুদ্ধ মূৰ্তিৰ ভাস্কৰ্যই বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰে। অজন্তাত থকা সৰ্ব্বমুঠ ৩০টা গুহাৰ ভিতৰত সাতইশটা এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত খোদিত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া চৈত্যগৃহ কেইটা হ'ল ১৯ আৰু ২৬ নম্বৰৰ গুহা দুটা। উনৈশ নম্বৰ গুহাটোত এখন প্ৰৱেশদ্বাৰ আছে আৰু ইয়াৰ স্তম্ভবিলাকত শিৰ (Capital) আছে। বিশেষকৈ কুম্ভ আকাৰৰ অংশটো বিশেষ লেখত লবলগীয়া। এই স্তম্ভবোৰৰ পোতিকা (bracket) অংশটো ভাস্কৰ্যখচিত। চব্বিশ নম্বৰ গুহাটো খুব বেছি কাৰুকাৰ্যখচিত হোৱা গতিকে ইয়াৰ কমনীয়তা ভালেখিনি কমি গৈছে। এই সময়ৰ আন এটা লেখত লবলগীয়া চৈত্য হ'ল ইলোৰাৰ বিশ্বকৰ্মা নামৰ দহ নম্বৰ গুহাটো। আকাৰত ই অজন্তাৰ চৈত্যবোৰতকৈ ডাঙৰ কিন্তু অজন্তাৰ নিচিনাকৈ ইয়াত ভাস্কৰ্যৰ প্ৰাচুৰ্য নাই। ইয়াৰ স্তুপটো উন্নত ধৰণৰ আৰু ইয়াৰ আগভাগত নাসিকাৰ মাজত বুদ্ধমূৰ্তি স্থাপন কৰা আছে। ইয়াৰ প্ৰবেশদ্বাৰৰ সমুখত স্তম্ভেৰে সৈতে এখন মুকলি চোতাল আছে, আৰু প্ৰবেশদ্বাৰৰ ওপৰত তোৰণ আছে।

এই সময়ৰ লেখত লবলগীয়া বিহাৰ হ'ল অজন্তাৰ ১, ২, ৩, ৫, ১৪, ২৩, ২৪, ২৮ আৰু ২৯ নম্বৰৰ গুহা। এই শৈল গৃহবোৰৰ প্ৰত্যেকটোৰেই কিছুমান ক্ষুদ্ৰ কোঠালিৰে পৰিবেষ্টিত এটা গৰ্ভগৃহৰ সমষ্টি। ইবিলাকৰ বেছি ভাগেই এখলপীয়া

আৰু মণ্ডপ, গৰ্ভগৃহ আৰু সন্ন্যাসীৰ ব্যৱহাৰৰ অৰ্থে খোদিত ক্ষুদ্ৰ কোঠালিৰ সমষ্টিৰে একোটাইত বিহাৰচৈত্য। উল্লেখযোগ্য যে প্ৰথমবাৰৰ বাবে ইবিলাকত স্তূপৰ সলনি বুদ্ধমূৰ্তি পোৱা যায়। এই বিহাৰ চৈত্যবিলাক পৰৱৰ্তীকালৰ দোলৰ চানেকী হিচাপেও গণ্য কৰিব পাৰি; কিয়নো ইবিলাকত দৌলত পোৱাৰ নিচিনাকৈ গৰ্ভগৃহ, অন্তৰাল, মহামণ্ডপ, মণ্ডপ আদি পোৱা যায়। ইবিলাকত পৰৱৰ্তীকালৰ চালুক্য দোলৰ নৱৰঙ্গ বা ৰঙ্গমণ্ডপৰ আৰ্হিও দেখা যায়।

ইলোৰাত থকা বৌদ্ধ বিহাৰ-চৈত্য বিলাকৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল ১, ২, ৩, ৫ (৫ম শতিকাৰ), ৪, ৬, ৭, ৮, ৯, ১০ (৬ষ্ঠ ৭ম শতিকাৰ), ১১ আৰু ১২ নম্বৰ গুহা। ইয়াৰে ১ নম্বৰ গুহাটো সাধাৰণ ধৰণৰ। ২ আৰু ৩ নম্বৰ গুহাৰ সমূখত অলিন্দ আৰু প্ৰৱেশদ্বাৰৰ সিপাৰে গৰ্ভগৃহেৰে সৈতে মণ্ডপ গৃহ আছে। ৪ নম্বৰ গুহাটো দুখলপীয়া আৰু ওপৰৰ খলপাটোত এটা প্ৰদক্ষিণ-পথ আছে। এই সকলোবোৰ গুহাৰ ভিতৰত ১১ আৰু ১২ নম্বৰ গুহা দুটা আয়তনত আটাইতকৈ ডাঙৰ আৰু ইহঁত যথাক্ৰমে দো-তল আৰু তিন-তল নামে জনাজাত। পাদ বিন্যাস (ground plan), ভাস্কৰ্যৰ সৌন্দৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ উৎকৰ্ষৰ কাৰণে এই গুহা দুটা অনন্যসদৃশ।

আউৰঙ্গাবাদত থকা মহাযান-পন্থীসকলৰ গুহাৰ ভিতৰত ২ আৰু ৭ নম্বৰ গুহা উল্লেখযোগ্য। এই দুয়োটা খ্ৰীঃ ৭ম শতিকাত খোদিত হৈছিল আৰু দুয়োটাৰে পাদবিন্যাস ভিন্ন ধৰণৰ। ইয়াৰে ৭ নম্বৰ গুহাটোৰ গৰ্ভগৃহটো ঠিক মাজভাগত অৱস্থিত। এই গুহাদুটাত থকা ভাস্কৰ্যবিলাকো বিৰাট আকাৰৰ। হিন্দু আৰু জৈন গুহা মন্দিৰ :—খ্ৰীঃ পঞ্চম শতিকাৰ পাছৰপৰা হিন্দু আৰু জৈনসকলেও গুহা-মন্দিৰ সাজিবলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু এই কাৰ্য একাদশ শতিকালৈকে অব্যাহত ভাৱে চলি থাকে। ই বিলাকৰ বেছি ভাগেই হিন্দুসকলৰ দ্বাৰা খোদিত।

মধ্য প্ৰদেশৰ উদয়গিৰিত আমি যিবিলাক গুহা-মন্দিৰ পাওঁহক, সিবিলাক গুপ্তযুগত কটা। ইয়াৰ বেছি ভাগেই সৰু-সৰু আয়তাকাৰৰ খুপৰি আৰু সমূখত স্তম্ভ বিশিষ্ট অলিন্দ আছে। কুম্ভৱল্লী ইত্যাদিৰে সৈতে ইয়াৰ স্তম্ভবিলাক গুপ্ত কলাৰ একো একোটা ধুনীয়া নিদৰ্শন। গুপ্ত স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্যৰ আহিৰে ইয়াৰ প্ৰৱেশদ্বাৰবিলাক নিৰ্মিত আৰু চোকাঠৰ দুয়োকাষে গঙ্গা-যমুনা নাইবা দ্বাৰ পালকৰ প্ৰতিমূৰ্তি আছে। এই গুহামন্দিৰবিলাকৰ অন্তৰ্ভাগ ভাস্কৰ্যবিহীন। এইবিলাকৰ ভিতৰত যিটো আটাইতকৈ ডাঙৰ গুহামন্দিৰ, সেইটো জৈন পন্থী-

সকলৰ আৰু ইয়াৰ ভিতৰত কেইবাটাও সৰু সৰু কোঠালি পোৱা যায়। ইয়াতে থকা টাৱা (Tawa) নামৰ গুহামন্দিৰটো বৃত্তাকাৰৰ।

দাক্ষিণাত্যত যিবিলাক গুহামন্দিৰ পোৱা যায় সেইবিলাকৰ বেছি ভাগেই বাদামী, আইহোলে, ইলোৰা, এলিফেণ্টা আৰু যোগেশ্বৰীত অৱস্থিত। ইলোৰাৰ গুহা-মন্দিৰবিলাক চালুক্য আৰু ৰাষ্ট্ৰকূটসকলৰ দিনত খোদিত হৈছিল, আৰু ইয়াত থকা হিন্দু গুহামন্দিৰবিলাকৰ বেছিভাগেই শৈৱপন্থী সকলৰ; এই মন্দিৰবিলাক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। ইয়াৰে পূৰ্ব্ববৰ্তী কালৰ মন্দিৰবিলাকত পূজ্য দেৱতাৰ কোনো প্ৰতিমূৰ্তি বা প্ৰতীক পোৱা নাযায়; কিন্তু পৰৱৰ্তী কালৰ মন্দিৰ বিলাকত দেৱতাৰ ভাস্কৰ্য মূৰ্তি, যেনে, মহেশ মূৰ্তি, কল্যাণ সুন্দৰ মূৰ্তি, নাইবা প্ৰতীক, যেনে লিঙ্গ, নন্দী ইত্যাদি পোৱা যায়। ইয়াৰে ভিতৰত আটাইতকৈ পুৰণি গুহামন্দিৰটোৰ নাম হ'ল ৰামেশ্বৰ। দশাৱতাৰ নামৰ যিটো গুহামন্দিৰ আছে, সেইটো ৮ম শতিকাৰ আগভাগত খোদিত আৰু ই চালুক্য স্থাপত্যৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। ওঠৰ আৰু সাতাইশ নম্বৰ গুহা দুটা মূলতঃ মণ্ডপ আকৃতিৰ আৰু ইহঁতৰ বেৰবিলাকত দেৱকোষ্ঠ (niche) আছে। ইয়াত থকা গুহামন্দিৰবিলাকৰ বেছিভাগেই মণ্ডপাকৃতিৰ। তাৰে কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত অৰ্ধমণ্ডপ নামৰ এটা সৰু খোটালী (antechamber) আছে, কিছুমানৰ গৰ্ভগৃহৰ চাৰিওকাষে প্ৰদক্ষিণ পথ আছে, আৰু কিছুমানৰ পাদ-বিন্যাস যোগফল (+) বা ক্ৰশ চিনটোৰ নিচিনা (২৯ নম্বৰ গুহামন্দিৰ—উল্লেখযোগ্য যে এই গুহামন্দিৰটো চতুৰ্মুখ আকৃতিৰ, অৰ্থাৎ ইয়াৰ চাৰিওবেৰত চাৰিখন প্ৰৱেশদ্বাৰ আছে)। এই গুহামন্দিৰবোৰৰ স্তম্ভবিলাকো বেলেগ বেলেগ আকৃতিৰ, কিন্তু বেছি ভাগ স্তম্ভতেই গুপ্তস্থাপত্যৰ চানেকী অনুসৰি কুম্ভৱল্লী পোৱা যায়। গুহামন্দিৰবোৰৰ কপোত (Cornice) ত কুদু নামৰ অৰ্ধ-বৃত্তাকাৰৰ সৰু সৰু নাসিকা আছে। ২৯ নম্বৰ গুহামন্দিৰটো (গণেশ লেনা) কিছুমান ক্ষুদ্ৰ গুহাৰ সমষ্টি, আৰু ইয়াৰ প্ৰত্যেকটোতেই একোটাকৈ মণ্ডপ আৰু একোটাকৈ গৰ্ভগৃহ পোৱা যায়। গৰ্ভগৃহৰ ভিতৰত মহেশ মূৰ্তিৰ ভাস্কৰ্য মূৰ্তি নাইবা শিৱৰ প্ৰতীক লিঙ্গ পোৱা যায়। ইয়াত থকা ৩০ আৰু ৩৪ নম্বৰ গুহামন্দিৰ দুটা জৈন পন্থীসকলৰ। স্থাপত্যৰ ফালৰপৰা হিন্দু গুহামন্দিৰবিলাকৰ লগত এই গুহামন্দিৰ দুটাৰ কোনো পাৰ্থক্য নাই যদিও, ইয়াৰ ভিতৰ ভাগত থকা ভাস্কৰ্য মূৰ্তিবিলাক জৈনপন্থী সকলৰ।

আইহোলেত থকা গুহামন্দিৰ দুটাৰ এটা শৈৱপন্থী সকলৰ (ৰাৱল গুডি) আৰু আনটো জৈনপন্থীসকলৰ। এই গুহামন্দিৰ দুটা প্ৰাচীন চালুক্য (Early Chalukyan) স্থাপত্যৰ শেহতীয়া নিদৰ্শন। ইইতৰ স্তম্ভবিলাক দেখিবলৈ লাহি। ৰাৱল গুডি নামৰ গুহাটো এটা মণ্ডপ আৰু এটা গৰ্ভগৃহৰ সমষ্টি আৰু মণ্ডপৰ দুয়োকাষে দুটা কাষৰীয়া খোটালী (lateral halls) আছে। জৈন গুহা-মন্দিৰটোৰ সমুখৰ অলিন্দখন আয়তাকৃতিৰ।

চালুক্যসকলৰ কীৰ্তিভূমি বাদামী নাইবা বাটাপীত থকা গুহামন্দিৰবিলাক ক্ৰমে চালুক্য, মান্য খেটৰ ৰাষ্ট্ৰ কূট, কাঞ্চীৰ পল্লৱ আৰু মাডুৰাইৰ পাণ্ড্যসকলৰ দ্বাৰা ৬ষ্ঠ শতিকাৰপৰা ৯ম শতিকাৰ ভিতৰত খোদিত হৈছিল। ইয়াৰ বাহিৰেও সেই অঞ্চলৰ সৰুসুৰা ৰজাবিলাকেও ইয়াত গুহা খান্দি উলিয়াইছিল চালুক্যসকলে কটা গুহা চাৰিটাৰ ভিতৰত তিনিটা হিন্দু আৰু আনটো জৈনসকলৰ। ভগবান বিষ্ণুৰ নামত উৎসৰ্গিত তিনি নম্বৰ গুহা-মন্দিৰটো ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ পুৱণি আৰু আটাইতকৈ ডাঙৰ। এই গুহা মন্দিৰ কেইটাৰ প্ৰত্যেকটোৱেই এটা মুখমণ্ডপ, এটা মহামণ্ডপ আৰু এটা গৰ্ভগৃহৰ সমষ্টি। ইইতৰ সমুখভাগত থকা স্তম্ভবিলাক ওখ, আয়তনত বৃহৎ আৰু আকৃতিত চাৰিচুকীয়া। কপোতৰ ওপৰ আৰু তলভাগত থকা শিলৰ বাতাম (beam) দুডালৰ নিম্নভাগত মানুহ, জীৱ-জন্তু দেৱ-দেৱী ইত্যাদিৰ ভাস্কৰ্য মূৰ্তি আছে। ইয়াৰ স্তম্ভবিলাকৰ শিৰদেশত দক্ষিণাঞ্চলৰ স্তম্ভৰ শিৰদেশত থকা সকলোবোৰ অঙ্গই পোৱা যায়।

এলিফেণ্টাত থকা গুহামন্দিৰবিলাকৰ ভিতৰত যিটো প্ৰধান, সেইটো তাত থকা মহেশৰ বিৰাট প্ৰস্তৰ মূৰ্তিৰ নিমিত্তে বিখ্যাত। মণ্ডপাকৃতিৰ এই গুহাটোৰ ভিতৰত কুৰিটা শিলৰ স্তম্ভ আছে, আৰু ইয়াৰ উত্তৰফালে এটা অৰ্ধ-মণ্ডপ আৰু এটা মুখমণ্ডপ আছে। মহামণ্ডপৰ আনটো মূৰত এটা চতুৰ্মুখ মন্দিৰ আছে আৰু পিছৰ ফালে মহেশৰ বিৰাট প্ৰতিকৃতিৰে সৈতে গৰ্ভগৃহটো অৱস্থিত। এই গুহামন্দিৰটোৰ আটাইকেইখন বেৰতে শিৱৰ বিভিন্ন আখ্যানৰ আলমত ভালেমান চালে চকুৰোৱা ভাস্কৰ্য মূৰ্তি আছে।

যোগেশ্বৰীৰ গুহা মন্দিৰটোৰ দুটা মণ্ডপ, এটা অৰ্ধমণ্ডপ, এখন মহাদ্বাৰ, এটা চতুৰ্মুখ মন্দিৰ আৰু এখন চোতালৰ সমষ্টি। এইটো এটা শিৱমন্দিৰ।

অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত এই কালছোৱাত যি কেইটা গুহামন্দিৰ খোদিত হয় সেই কেইটা ক্ৰমান্বয়ে বিজয়বাড়া, উণ্ডাবলী, আদ্বি-সোমন পল্লী, কোটাপলী, মোগল ৰাজপুৰম,

ইত্যাদি ঠাইত অৱস্থিত। সাধাৰণতে ইবিলাক এটা বা ততোধিক গৰ্ভগৃহেৰে সৈতে একোএকোটা মণ্ডপ। স্তম্ভবিলাক চুটি, চাৰিচুকীয়া আৰু শকত। সাধাৰণতে প্ৰবেশদ্বাৰবিলাকৰ দুয়ো ফালে দুটা অৰ্ধ স্তম্ভেৰে সৈতে এখন তোৰণ থাকে। এই গুহামন্দিৰবিলাকত উত্তৰ আৰু দক্ষিণ, দুয়োটা অঞ্চলৰ স্থাপত্যৰ সংমিশ্ৰন ঘটিছে।

তামিল দেশত যিবিলাক গুহামন্দিৰ পোৱা যায়, সেইবিলাকৰ আৰম্ভণি হয় খ্ৰীঃ ৬ষ্ঠ শতিকাৰ শেষ ভাগত প্ৰথম মহেন্দ্ৰ-বৰ্মণ পল্লৱৰ দিনত। এই গৰাকী ৰজাৰ প্ৰথম গুহামন্দিৰটো মণ্ডগপ্পটুত অৱস্থিত আৰু ই ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আৰু মহেশ্বৰৰ নামত উৎসৰ্গীকৃত হৈছিল। ইয়াত থকা শিলালিপিত উল্লেখ কৰা হৈছে যে এই গৰাকী ৰজাই কাঠ, ইটা, চুৰকি ইত্যাদিৰ সহায় নোলোৱাকৈ এইটো সজাইছে। ইয়াৰ দ্বাৰা ধৰি লোৱা হয় যে দক্ষিণাঞ্চলৰ ভিতৰত এইটোৱেই শিলত খোদিত কৰা প্ৰথম মন্দিৰ। ইয়াৰ পিছতে যথাক্ৰমে পল্লৱৰম, ৱল্লম, মামণ্ডুৰ, মহেন্দ্ৰৱাড়ী, শিয়মঙ্গলম, ডলৱনুৰ টিৰুচিৰপল্লী, মহাৱলীপুৰম্ ইত্যাদি ঠাইত গুহামন্দিৰ খোদিত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত শিয়মঙ্গলম্, ৱল্লম, ডলৱনুৰ আৰু টিৰুচিৰপল্লীত অৱস্থিত গুহামন্দিৰ কেইটি শিৱৰ নামত, আৰু মহেন্দ্ৰবাৰী আৰু মা-মণ্ডুৰ অৱস্থিত মন্দিৰ কেইটি বিষ্ণুৰ নামত উৎসৰ্গা কৰা হৈছিল। এই গুহামন্দিৰবিলাকত একোটাইত মণ্ডপ আছে, তাৰ সমুখভাগত স্তম্ভ আৰু উপস্তম্ভৰ শাৰী আছে। এই মণ্ডপটো স্তম্ভৰ শাৰীৰে মুখমণ্ডপ আৰু অৰ্ধ মণ্ডপত বিভক্ত। গৰ্ভগৃহটো পশ্চাদ্‌ভাগৰ বেৰত সংলগ্ন আৰু ইয়াৰ প্ৰবেশদ্বাৰৰ দুয়োকাষে দ্বাৰপালকৰ প্ৰতিমূৰ্তি আছে। এই আটাইবিলাক গুহা-মন্দিৰ প্ৰথম মহেন্দ্ৰ বৰ্মণৰ দিনত খোদিত হৈছিল। দ্বিতীয় পৰ্য্যায়ত যিবিলাক গুহা-মন্দিৰ খোদিত হৈছিল সেইবিলাক এই গৰাকী ৰজাৰ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদিৰ দিনত নিৰ্মিত আৰু সিবিলাক টিৰুক্কালুক্কুণ্‌ৰম্, মহাৱলীপুৰম, সিঙ্গপ্পেৰুমল, কোৱিল, সিঙ্গৱৰম্ আৰু মা-মণ্ডুৰত অৱস্থিত। এই পৰ্য্যায়ৰ গুহা মন্দিৰবিলাক মামল্ল প্ৰণালী (Mamalla style) ৰ গুহামন্দিৰ নামে জনাজাত।

মামল্ল প্ৰণালী: মামল্ল-প্ৰণালীৰ আৰম্ভণি হয় মহেন্দ্ৰবৰ্মণৰ পুত্ৰ প্ৰথম নৰসিংহ বৰ্মণ মামল্লৰ দিনত। এই কালছোৱাত নতুন ধৰণৰ গুহামন্দিৰ আৰু গোটা শিলৰপৰা কাটি উলিওৱা ৰিমানৰ সৃষ্টি হয়। এই গুহা-মন্দিৰবিলাক আগতকৈ বহুতো উন্নত, কিয়নো সমসাময়িক দৌলৰ প্ৰায় সকলো বৈশিষ্ট্য

ইবিলাকত বিদ্যমান। ইয়াৰ স্তম্ভবিলাকৰো এই সময়ত পূৰ্ণ বিকাশ ঘটে আৰু এই ভাস্কৰ্যকলাও আগৰ গুহা-মন্দিৰবিলাকতকৈ উন্নত।

মামল্ল প্ৰণালীৰ উল্লেখযোগ্য গুহামন্দিৰ কেইটা হ'ল মহিষমৰ্দ্দিনী মণ্ডপ, বৰাহ মণ্ডপ, আদি বৰাহ মণ্ডপ, পঞ্চপাণ্ডৱ ইত্যাদি। ইয়াৰ বাহিৰে পাণ্ড্যসকলেও খৃঃ অঃ ৮ম শতিকাত গুহামন্দিৰ সজা কাম আৰম্ভ কৰে। এওঁলোকৰ গুহামন্দিৰবিলাক মাদুৰাই, ৰাসনাথপুৰম্, তিৰুনেল্‌ৱেলী, কন্যা কুমাৰী ইত্যাদি ঠাইত সিচৰতি হৈ আছে। এই গুহামন্দিৰবিলাকত বিশেষকৈ ইবিলাকৰ ভাস্কৰ্যত চালুক্য ভাস্কৰ্যৰ প্ৰভাৱ ভালেখিনি সোমাই পৰিছে যদিও স্থাপত্যৰ ফালৰপৰা পল্লৱ গুহামন্দিৰৰ লগত ইবিলাকৰ বিশেষ পাৰ্থক্য নাই।

গুহামন্দিৰ বাদ দি পল্লৱসকলে আৰু এবিধ দৌল সজায়। সিবিধ হৈছে এডোখৰ গোটা শিলৰপৰা কাটি উলিওৱা দৌল। ইবিলাক একো একোটা পৰিপূৰ্ণ দৌল। পাৰ্থক্য কেৱল এয়ে যে কেবা টুকুৰাও শিল লগ লগাই সজোৱাৰ সলনি এই দৌলবিলাকৰ এডোখৰ বিৰাট আকাৰৰ শিল কাটি গঢ় দিয়া বিমান বা দৌল। এই দৌল সজা কাম পল্লৱ নৰসিংহ বৰ্মণ মামল্লৰ দিনত আৰম্ভ হয়। এই দৌলবিলাকক 'ৰথ' নামেৰেও জনা যায়। ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ লেখতলবলগীয়া ৰথ কেইটা হ'ল যথাক্ৰমে দ্ৰৌপদী, অৰ্জুন, ভীম, ধৰ্ম্মৰাজ, নকুল সহদেৱ, গণেশ, পিডাৰী ৰথ ইত্যাদি। এই আটাই কেইটা মহাবলীপুৰমত অৱস্থিত। ইয়াৰ ভিতৰত দ্ৰৌপদী ৰথটো হ'ল কুট বিমান, অৰ্থাৎ ই এটা সাধাৰণ পঁজাৰ আকৃতিৰ আৰু ইয়াৰ চাৰিওখন চাল এচলীয়া হৈ এটা শীৰ্ষবিন্দুত মিলিছে। অৰ্জুন আৰু পিডাৰী ৰথ দুটা দুমহলীয়া কূট বিমান কিন্তু ইহঁতৰ গ্ৰীৱা আৰু শিখৰটো আঠফলীয়া (Octagonal)। ধৰ্মৰাজ ৰথটো তিনি-মহলীয়া। ভীম আৰু গণেশ ৰথটো শালাবিমান আকৃতিৰ, অৰ্থাৎ ইহঁতৰ চালখন দীঘলীয়া আৰু নাওখুলীয়া। নকুল-সহদেৱ ৰথটো নীড় (Nida) বা গজ পৃষ্ঠ বিমান, অৰ্থাৎ ইয়াৰ এটা মূৰ চাপ-আকৃতিৰ (apsidal)

ইয়াৰ বাহিৰেও ৰাষ্ট্ৰকূটসকলেও এনেকুৱা বিমান সাজিছিল, আৰু ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য বিমান কেইটা হ'ল ইলোৰাৰ কৈলাশ মন্দিৰ আৰু 'ছোটা' কৈলাশ মন্দিৰ। ছোটা কৈলাশ মন্দিৰটো জৈনসকলৰ। পাণ্ড্যসকলে এনে-ধৰণৰ কেৱল এটাহে বিমান কটাইছিল। এইটো মাদ্ৰাজৰ কালুগুমালাইত অৱস্থিত আৰু ইয়াৰ নাম হ'ল ৱেট্টুৱান কোৱিল।

উত্তৰ ভাৰততো এনে ধৰণৰ বিমান ঠায়ে ঠায়ে পোৱা যায়। ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল মাণ্ডাছোৰ জিলাৰ ধাম্‌নাৰত অৱস্থিত অষ্টায়তন বিমানটো; কাংগ্ৰা জিলাৰ মাছৰুৰত অৱস্থিত ঠাকুৰৱাৰা বিমান আৰু ভাগলপুৰৰ কোল্‌গঞ্জত অৱস্থিত বিমানটো। এই আটাইকেইটা উত্তৰাঞ্চলৰ বিমানৰ আকৃতিৰ।

বৌদ্ধ স্তূপ ঃ বৌদ্ধ স্তূপ চাৰিবিধৰ, যেনে (১) শাৰীৰিক বা দেহৰ অৱশিষ্ট অংশ যেনে, হাড়, চুলি, ইত্যাদিৰ ওপৰত নিৰ্মিত স্তূপ; (২) পাৰিভোগিক বা মৃতকৰ সাজ-পোচাক পাগুৰী বা তেনে কোনো বস্তুৰ ওপৰত নিৰ্মিত স্তূপ; (৩) উদ্দেশিক নাইবা বুদ্ধ বা বৌদ্ধ ধৰ্মৰ লগত জড়িত কোনো স্থান বা ঘটনাৰ স্মৃতি ৰক্ষাৰ্থে নিৰ্মিত স্তূপ; (৪) পবিত্ৰ বৌদ্ধ তীৰ্থস্থান দৰ্শন কৰোতে তীৰ্থস্থানত স্মৃতিৰক্ষাৰ্থে তীৰ্থযাত্ৰীয়ে সজোৱা স্তূপ (Votive Stupa)। ইয়াৰে কিছুমান ক্ষেত্ৰত বৰ্হিৰ্ভাগত থকা দেৱকোষ্ঠত বুদ্ধ আৰু বৌদ্ধ দেৱ-দেৱতা নাইবা বুদ্ধ প্ৰতীকৰ মূৰ্তি থাকে, আৰু কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত স্তূপৰ ভিতৰত ইবিলাক থাকে।

বুদ্ধৰ মৃত্যুৰ পিছতে উনৈশটা স্তূপ সজোৱা হয়। তাৰে আঠোটা অস্থি অৱশেষৰ ওপৰত, এটা অস্থি ৰখা পাত্ৰৰ ওপৰত, আৰু বাকী দহটা দেহ ভস্মৰ ওপৰত সজোৱা। এই পুৰণি স্তূপবিলাকৰ কোনটো ক'ত অৱস্থিত আমি নাজানোঁ, নাইবা ইবিলাকৰ আকৃতি কেনে আছিল আৰু কিহেৰে নিৰ্মিত হৈছিল তাকো নাজানোঁ। কিয়নো এই আটাইকেইটা স্তূপ কালৰ গৰ্ভত লোপ পাইছে। পৰৱৰ্তীকালৰ ৰজা-মহাৰজাসকলে এই স্তূপবোৰ ভাঙি তাত থকা দেহাৱশেষ বেলেগ বেলেগ ঠাইত স্থাপন কৰি স্তূপ সজাইছিল। গতিকে বৰ্ত্তমানে আমি দেখিবলৈ পোৱা স্তূপবিলাক প্ৰাচীনতম নহয়।

কিন্তু অলপতে খান্দি উলিওৱা বৈশালীৰ স্তূপটো যদি কোনো কোনো পণ্ডিতে কোৱাৰ দৰে, বুদ্ধ দেহাৱশেষৰ ওপৰত সমসাময়িক লিচ্ছবীসকলে সজোৱা স্তূপটোৱেই হয় বুলি প্ৰমাণিত হয়, তেনেহলে কব লাগিব যে প্ৰাচীন স্তূপবিলাক এতৰপ এতৰপকৈ মাটি পেলাই সজোৱা সৰু ঢিপৰ নিচিনা আকৃতিৰ আছিল। এই মাটিৰ তৰপবিলাকৰ মাজে মাজে একোটাকৈ এঠামাটিৰ প্ৰলেপ দিয়া হৈছিল। বৈশালীৰ এই স্তূপটোৰ চাৰিদশত পৰৱৰ্তী কালৰ কোনো কোনো স্তূপত থকা আয়ক (Ayaka)ৰ নিচিনা চাৰিটা অংশ আছে।

এই স্তূপটোক বাদ দি আমি চন তাৰিখ জনা প্ৰাচীন স্তূপকেইটা ৰজা অশোকৰ দিনত নিৰ্মিত হৈছিল। কিন্তু ইবিলাকৰ বেছি ভাগৰে কোনটো কত অৱস্থিত আমি নাজানো, আৰু যিকেইটাৰ অৱস্থিতি সম্পৰ্কে আমি জানো, সেই কেইটা পৰৱৰ্তী কালত ইমান বেছি পৰিমাণে মেৰামত নাইবা ডাঙৰ কৰা হৈছিল যে আদিতে তাৰ আকৃতি কেনে আছিল সেইটো জনা সম্ভৱপৰ হৈ উঠা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে সাঁচীৰ স্তূপটোলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। আদিতে এই স্তূপটো অশোকৰ দিনত সজোৱা হৈছিল। ইয়াক সজোৱাৰ কিছু বছৰৰ পিছতে ইয়াৰ বহুতো অংশ ধ্বংস প্ৰাপ্ত হয়। পিছত শুঙ্গসকলৰ দিনত ইয়াক মেৰামতি কৰি ওপৰত এটি শিলৰ আৱৰণ দি দিয়া হয়। এই স্তূপটো আদিতে মাটি আৰু ইটাৰে তৈয়াৰ কৰা হৈছিল। ইয়াৰ পিছৰ উল্লেখযোগ্য স্তূপটো হ'ল সাৰনাথৰ ধৰ্মৰাজিক বা ধামেখ স্তূপ। এই স্তূপটোৰ অন্তৰ্ভাগ ইটাৰে সজোৱা আৰু ইয়াৰ মেধিভাগ থলপীয়া। শীৰ্ষভাগত হৰ্ম্মিকাৰ সোঁ-মাজত এটা বা ততোধিক ছত্ৰাৱলী আদিতে আছিল। অশোকৰ দিনত আৰু এটা উল্লেখযোগ্য স্তূপ সজোৱা হয়। সেইটো হ'ল পিপ্ৰহৱত অৱস্থিত ইটাৰ স্তূপটো। এই স্তূপটোৰ ভিতৰত খৃঃ পূঃ ৩য় শতিকাৰ ব্ৰাহ্মীলিপিৰ আখৰ থকা এটা সৰু শিলৰ টেমাত বুদ্ধৰ দেহাৱশেষ আৰু লগতে নাৰীমূৰ্ত্তি অঙ্কিত এছটা সোণৰ ফলক পোৱা গৈছে। এই স্তূপটোও ইটা আৰু মাটিৰে তৈয়াৰী।

শুঙ্গ আৰু অন্ধ্ৰ ৰজাসকলৰ দিনত বাৰহুট, সাঁচী, অমৰাৱতী, সোনাৰী, ভটীপ্ৰলু আদি ঠাইত ভালেমান স্তূপ সজোৱা হয়। ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া হ'ল সাঁচীৰ বিৰাট স্তূপটো। এই স্তূপটোৰ মেধিভাগত এজোৰ চিৰিৰে সৈতে এটি প্ৰদক্ষিণপথ আছে। এই স্তূপটোৰ চাৰি দিশে অপৰূপ ভাস্কৰ্যখচিত চাৰিখন তোৰণদ্বাৰ আছে। সৌন্দৰ্য্যৰ ফালৰপৰা এই দ্বাৰ কেইখন অতুলনীয়। বাৰহুটৰ স্তূপটোও আকৃতিত অলপ সৰু যদিও দেখিবলৈ প্ৰায় সাঁচীৰ স্তূপটোৰ নিচিনাই। অমৰাৱতী, জগ্‌গয়পেট, ঘন্তশালা, আৰু নাগাৰ্জুনি কোণ্ডাত থকা স্তূপকেইটাৰ চাৰিদিশে চাৰিটা আয়কৰ সৈতে আয়ক স্তম্ভ আছে। নাগাৰ্জুনিকোণ্ডাত থকা স্তূপকেইটা ওখ ভেটিৰ ওপৰত অৱস্থিত।

ইয়াৰ পৰৱৰ্তীকালৰ স্তূপবিলাক আকৃতিত ডাঙৰ হোৱাৰ গতিকে এইবিলাক সাজোতে ইবিলাকৰ মাজত মাটি, শিলৰ টুকুৰা আদি ভৰাই দিবলগীয়া হৈছিল। কিন্তু বৃহৎ আকাৰৰ স্তূপটোৰ কাৰণে এই পদ্ধতিটোৱেই যথেষ্ট নাছিল। সেই

গতিকে এইবোৰ সাজোতে ভিতৰত দেৱালেৰে সৰু সৰু কুঠৰি কিছুমান সাজি সেইবোৰ মাটিৰে ভৰোৱা হৈছিল। কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত এইবিলাক চকাটোৰ নিচিনাকৈ সাজি মাজৰ খালি ঠাইবিলাক মাটি আদিৰে ভৰাই দিয়া হৈছিল।

কুশানসকলৰ দিনৰপৰা স্তূপৰ আকৃতিৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটিবলৈ ধৰে। আগৰ গোলাকৃতিৰ স্তূপৰ ঠাইত এতিয়াৰ স্তূপবিলাক ক্ৰমাৎ দীঘলীয়া হবলৈ ধৰে আৰু লগতে ছত্ৰাৱলীত থকা ছত্ৰৰ সংখ্যাও বাঢ়ি যায়। ইয়াৰ লগে লগে স্তূপ এটা সজাৰ আগতে এটা ওখ ভেটি সজোৱা নিয়মো আহি পৰিল। এই পৰিবৰ্ত্তন কালক্ৰমত ইমান সুদূৰপ্ৰসাৰী হৈ পৰে যে পৰৱৰ্তীকালৰ স্তূপবিলাকৰ যে প্ৰাচীন স্তূপবিলাকৰ লগত কিবা সম্বন্ধ আছে এই বিষয়ে অনুধাৱন কৰা ক্ষেত্ৰবিশেষে অসম্ভৱ হৈ পৰে।

উত্তৰাঞ্চলৰ দৌল

গুপ্ত দৌল ঃ আগতে উনুকিয়াই অহা হৈছে যে প্ৰাচীন ভাৰতীয় দৌলৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাস আৰম্ভ হয় গুপ্ত যুগৰপৰা; কিয়নো প্ৰাচীন দৌলৰ যিবিলাক এতিয়ালৈকে কম বেছি পৰিমাণে অক্ষত অৱস্থাত দেখিবলৈ পোৱা যায়, তাৰে ভিতৰত প্ৰাচীনতম দৌল কেইটা হ'ল গুপ্ত যুগৰ। আন এটি উল্লেখযোগ্য কথা হ'ল এয়ে যে এই সময়ৰপৰাই ডাঙৰ ডাঙৰ শিলৰ টুকুৰা চাৰিচুকীয়াকৈ কাটি দৌল সজা কামত ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰা হয়।

এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত সজা দৌলবিলাকৰ ভিতৰত আটাইতকৈ পুৰণি দৌলটো মধ্যপ্ৰদেশৰ সাঁচীত অৱস্থিত। খৃঃ ৫ম শতিকাত সজা এই চাৰিকোণীয়া দৌলটো আকাৰত সৰু, ইয়াত এটি গৰ্ভগৃহ আৰু দুজোৰ স্তম্ভৰে সৈতে এটি অৰ্দ্ধ-মণ্ডপ আছে, আৰু শিখৰৰ সলনি এখন চেপেটা চাল আছে। টিগাৱা (জবলপুৰ জিলা) আৰু এৰাণ (সাগৰ জিলা)ত অৱস্থিত দৌল দুটাৰ প্ৰবেশদ্বাৰ মনোমোহা কাৰুকাৰ্যখচিত। পান্না জিলাৰ ভূমাৰা আৰু নাচনাত অৱস্থিত যথাক্ৰমে শিৱ দৌল আৰু পাৰ্ব্বতী দৌল দুটাৰ গৰ্ভগৃহৰ চাৰিওকাষে প্ৰদক্ষিণপথ আছে। উল্লেখযোগ্য যে এই আটাইকেইটা দৌল শিখৰবিহীন। শিখৰ থকা প্ৰথম দৌল সজোৱা হয় ঝাঁচীৰ দেওগড়ত আৰু কানপুৰ জিলাৰ ভিটাৰ গাওঁত। দেওগড়ত থকা দশাৱতাৰ নামৰ এই দৌলটো এটা পঞ্চায়তন মন্দিৰ আৰু ইয়াৰ দেৱালত শেষশায়ী বিষ্ণু, গজেন্দ্ৰমোক্ষ, নৰনাৰায়ণকে আদি কৰি কিছুমান অতি

উত্তম শ্ৰেণীৰ ভাস্কৰ্য আছে, এই ভাস্কৰ্যবিলাক গুপ্তকলাৰ অতি উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন বুলি নিঃসন্দেহে কব পাৰি। ভিতৰ গাৱঁৰ দৌলটো ইটাৰে সজোৱা আৰু আয়তাকাৰৰ। আকৃতিলৈ চাই এই ত্ৰিৰথ ৱিমানটোৰ শিখৰটো শালাকৃতিৰ আছিল বুলি কব পাৰি। বুদ্ধ গয়াত অৱস্থিত মহাবোধি নামৰ ইটাৰে সজোৱা বৌদ্ধ দৌলটোৰ পাদবিন্যাস আৰু গঠনাকৃতি ভিতৰ গাৱঁৰ দৌলটোৰ নিচিনা, কিন্তু ইয়াৰ শিখৰটো পঞ্চৰথ, অতি ওখ আৰু ভূমি আমলকোৰে সাতোটা তলাত বিভক্ত।

গুপ্ত যুগৰ আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া আৰু উন্নত দৌলটো হ'ল ৰায়পুৰ জিলাৰ চিৰপুৰত অৱস্থিত ৭ম শতিকাৰ আগভাগত সজোৱা লক্ষ্মণ মন্দিৰটো। ওখ পীঠৰ ওপৰত সজোৱা এই দৌলটোত গৰ্ভগৃহ, অন্তৰাল আৰু মণ্ডপ আছে। এই দৌলটো পঞ্চৰথ আকৃতিৰ আৰু ইয়াৰ শিখৰটো সৰু-সৰু চৈত্য-গবাক্ষেৰে সজ্জিত আৰু ভূমি আমলকোৰে চাৰিটা তলাত বিভক্ত।

ইয়াৰ বাহিৰেও এই যুগত সজোৱা ভালেমান সৰু-বৰ দৌল আছে। তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল মুকুন্দাৰাত অৱস্থিত চেপেটা চালৰ শিলৰ দৌল ৰাজগীৰৰ মনিয়াৰ মঠ, ৰামগড়ৰ আঠকোণীয়া মুক্তেশ্বৰী দৌল, নালন্দাৰ ৩ (তিনি) নম্বৰ দৌল, গোৱালিয়ৰ জিলাৰ পাৱায়াত অৱস্থিত তিনিখলপীয়া দৌল, ইত্যাদি।

গুপ্ত যুগৰ পৰবৰ্তী কালছোৱাত দৌল স্থাপত্যৰ ওপৰত ভালেখিনি পৰীক্ষা নিৰীক্ষা চলিছিল, আৰু তাৰে ফলস্বৰূপে ভাৰতৰ ঠায়ে ঠায়ে অনেক ৰকমৰ দৌল-দেৱালয় ৭ম-৮ম শতিকাত নিৰ্মিত হৈছিল। কিন্তু এই সকলোবোৰ দৌলত গুপ্ত যুগৰ ঐতিহ্য কম বেছি পৰিমাণে অটুট ৰখা হৈছিল, আৰু লগে লগে স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ যথেষ্ট উৎকৰ্ষ সাধিত হৈছিল।

চালুক্য দৌলঃ চালুক্যসকলৰ ৰাজত্বৰ আগছোৱাত যিবিলাক দৌল সজা হয়, সিবিলাকৰ প্ৰায় আটাইবোৰেই বাদামী, মহাকুটেশ্বৰ, আইহোলে আৰু পটড্‌কলত অৱস্থিত। ইয়াৰে ভিতৰত আইহোলেত থকা দৌলকেইটা মণ্ডপাকৃতিৰ আৰু ইবিলাকৰ গঠনকৌশল, প্ৰাচীন গুহামন্দিৰ আৰু গুপ্তযুগৰ মণ্ডপদৌলৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা বুলি অনুমান কৰা হয়। আইহোলেত থকা এনে ধৰণৰ দৌল কেইটাৰ ভিতৰত লাড্‌খান্‌, কণ্টগুড়ি আৰু মেগুটি দৌলটো প্ৰধান। লাড্‌খান্‌ দৌলটোৰ ঠিক সোঁ-মাজত চাৰিটা স্তম্ভ আছে আৰু এই স্তম্ভ চাৰিটাই

এখন চেপেটা চাল ধৰি ৰাখিছে। এই চাৰিটা স্তম্ভৰ চাৰিওকাষে আৰু বত্ৰিশটা স্তম্ভই আন এখন চাল ধৰি ৰাখিছে। দুখলপীয়া চালেৰে সৈতে এই দৌলটোৰ সম্মুখভাগত এটা মুখমণ্ডপ আছে আৰু ঘাই মণ্ডপটোৰ পিছবেৰৰ গাতে লগাকৈ গৰ্ভগৃহটো আছে। এই দৌলটো খ্ৰীঃ ৭ম শতিকাৰ আগভাগত নিৰ্মিত। ইয়াৰ পৰবৰ্তী কালৰ নিৰ্মিত দুৰ্গাদৌলটো চাপ-আকৃতিৰ আৰু ইয়াৰ গৰ্ভগৃহটোৰ চাৰিওফালে সমান্তৰালভাৱে দুটা প্ৰদক্ষিণ পথ আছে। কণ্টগুড়ি দৌলটো তিনিটা মন্দিৰৰ সমষ্টি আৰু এই তিনিওটাৰে এটা উমৈহতীয়া মণ্ডপ আছে। ইয়াৰ পিছৰ উল্লেখযোগ্য দৌল কেইটা হ'ল যথাক্ৰমে বাদামীত অৱস্থিত মালেগিট্টি—শিৱালয় দৌল আৰু শিৱালয় দৌল, মহাকুটেশ্বৰত অৱস্থিত মল্লিকাৰ্জুণ দৌল আৰু বানন্টিগুড়ি দৌল আৰু পটড্‌কলত অৱস্থিত সঙ্গমেশ্বৰ, বিৰূপাক্ষ আৰু মল্লিকাৰ্জুন দৌল। উল্লেখযোগ্য যে এই দৌলবোৰ উত্তৰ আৰু দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌল-স্থাপত্যৰ সংমিশ্ৰণত গঢ়লৈউঠা। এইবিলাকত দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌল-স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱ বেছি; কিন্তু ইবিলাকৰ অঙ্গসজ্জাত উত্তৰাঞ্চলৰ ভালেমান খুটিনাটি পোৱা যায়। ইয়াৰে কিছুমানত উত্তৰাঞ্চলৰ শিখৰো পোৱা যায়।

পৰবৰ্তীকালৰ চালুক্যসকলে সজোৱা দৌলবিলাকো উত্তৰ আৰু দক্ষিণ অঞ্চলৰ স্থাপত্যৰ সংমিশ্ৰণৰ ফল। মন কৰিবলগীয়া যে এই দৌলবোৰত লম্ব ৰেখা আৰু প্ৰস্থৰেখা দুয়োটাকে প্ৰাধান্য দিয়া হৈছিল। এইবিলাক দৌলৰ মূল জকাটো দক্ষিণৰ স্থাপত্যৰ অনুকৰণত হোৱা আৰু দক্ষিণৰ দৌলবিলাকৰ নিচিনাকৈ ইবিলাকতো কেইবাটাও তল (Storey) দেখিবলৈ পোৱা যায়। কিন্তু সময়ৰ লগে লগে এই তলবোৰৰ সংখ্যা বাঢ়ি যায় আৰু ইবিলাকৰ আকাৰ ক্ৰমায়য়ে সৰু হৈ গৈ থাকে। শেষৰ ফালে এই তলবিলাক ইমান কাৰুকাৰ্য্যখচিত আৰু আয়তনত সৰু হৈ পৰে যে ইবিলাক নিজস্ব দৌলৰ অঙ্গসজ্জাৰ মাজত বিলুপ্ত হৈ যায়। তথাপি ভালদৰে লক্ষ্য কৰিলে এই তলবিলাকৰ অস্তিত্ব ধৰিব পাৰি। বিৱৰ্তনৰ ফলত কালক্ৰমত ইবিলাক এটা নতুন দৌল স্থাপত্যত পৰিণত হয়। এই নতুন ধাৰাটো চালুক্য স্থাপত্য নামে জনাজাত। চালুক্য স্থাপত্যৰ লেখত লবলগীয়া দৌল কেইটা হ'ল যথাক্ৰমে কুক্কানুৰত অৱস্থিত নৱলিঙ্গ আৰু কল্লেশ্বৰৰ দৌল, লাকুন্দিত অৱস্থিত জৈন দৌল আৰু কাশী-বিশ্বেশ্বৰ দৌল আৰু ইট্টাগীত অৱস্থিত মহাদেৱ দৌল। ইয়াৰে ইট্টাগীৰ মহাদেৱ দৌলটো চালুক্য স্থাপত্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন।

হয়চল দৌল ঃ খ্ৰীঃ প্ৰায় ত্ৰয়োদশ শতিকাত হয়চল ৰজাসকলে সজা দৌলবোৰ চালুক্য দৌলৰ উন্নত সংস্কৰণ। এই দৌলবোৰ ৱিমান, অন্তৰাল আৰু এটা নৱৰঙ্গৰ সমষ্টি। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত হয়চল দৌলত এখন উমৈহতীয়া নৱৰঙ্গেৰে তিনিটা ৱিমান (ত্ৰিকূট ৱিমান) পোৱা যায়। হয়চল দৌলবোৰৰ বিশেষত্ব এয়ে যে ইবিলাকৰ পাদ-বিন্যাস তৰাৰ আকৃতিৰ। অৱশ্যে এই আকৃতিৰ ৱিমান চালুক্যসকলৰ দিনতো সজা হৈছিল। হয়চলসকলে ইয়াকে কিছু উন্নত কৰি লগতে আৰু দুটা ৱিমান সংযোজিত কৰি দিয়ে। হয়চল দৌলবোৰৰ ভাস্কৰ্য আৰু অন্যান্য অঙ্গ সজ্জাৰ অতি-প্ৰাচুৰ্যৰ নিমিত্তে বিখ্যাত। এই দৌলবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য দৌলকেইটা হ'ল যথাক্ৰমে হালেবিৰ হয়চলেশ্বৰ, বেলুৰৰ চেন্নাকেশৱ আৰু সোমনাথ পুৰৰ কেশৱ দৌলটো।

উৰিষ্যাৰ দৌল ঃ গুপ্ত যুগৰ পৰৱৰ্ত্তীকালত উত্তৰ ভাৰতৰ যিবোৰ ঠাইত দৌল সজা হৈছিল, তাৰ ভিতৰত উৰিষ্যাৰ ভুৱনেশ্বৰ এখন প্ৰধান ঠাই। মন্দিৰ স্থাপত্যৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ এই চহৰখনত ৭ম শতিকাৰপৰা দৌল সজা কাম আৰম্ভ হয়, আৰু এই স্থাপত্যই ত্ৰয়োদশ শতিকাত কোনাৰকত চৰম উৎকৰ্ষ লাভ কৰে।

উৰিষ্যাত তিনি ৰকমৰ দৌল পোৱা যায়। গুৰিৰপৰা ওপৰলৈ ক্ৰমাৎ সৰু হৈ গৈ এটা শীৰ্ষবিন্দুত শেষ হোৱা শিখৰ যিবোৰ দৌলত পোৱা যায় সেইবোৰ দৌলক ৰেখা দৌল বোলা হয়। উৰিষ্যাত সাধাৰণতে এইবিধ দৌলৰ প্ৰাচুৰ্যই বেছি। পথালিয়ে এছটা এছটাকৈ শিল গাঠি পিৰামিদ আকাৰৰ যিবোৰ শিখৰ সজা হয়, তেনে শিখৰবিশিষ্ট দৌলক পিড়া দৌল বোলা হয়। এনে বিধৰ শিখৰ সাধাৰণতে মণ্ডপবোৰত পোৱা যায়। নাওখুলীয়া শিখৰেৰে সৈতে যিবোৰ দৌল পোৱা যায় সেইবোৰ দৌলক খাখৰা (Khakhara) দৌল বোলা হয়। এইবিধ দৌলৰ সংখ্যা নিচেই কম। সাধাৰণতে উড়িষ্যাৰ দৌলবোৰ এটা জগমোহন (মণ্ডপ)ৰ সমষ্টি। অৱশ্যে লিঙ্গৰাজৰ নিচিনা ডাঙৰ দৌলত জগমোহনৰ বাহিৰেও নাটমন্দিৰ, ভোগমণ্ডপ ইত্যাদি নামৰ ঘৰো থাকে।

উৰিষ্যাৰ প্ৰাচীনতম দৌলবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য দৌলটোৰ নাম হ'ল পৰশুৰামেশ্বৰ। সৰু আকাৰৰ এই দৌলটোত উন্নত ধৰণৰ দৌলত থকা ভালেমান অঙ্গ প্ৰত্যঙ্গ পোৱা নাযায়। কিন্তু তাৰপৰা এই দৌলটোৰ সৌন্দৰ্যৰ কোনো থটিখুণ হোৱা নাই। ইয়াৰ পিছৰ উল্লেখযোগ্য দৌলটোৰ নাম হ'ল

মুক্তেশ্বৰ। পৰশুৰামেশ্বৰতকৈ সৰু এই দৌলটোক ইয়াৰ সৌন্দৰ্য আৰু বিতোপন গঢ়-গঠনৰ কাৰণে "উৰিষ্যাৰ স্থাপত্যৰ মুক্তা" বুলি কোৱা হয়।

ইয়াৰ পাছৰ লেখতলবলগীয়া দৌলটোৰ নাম হ'ল ৰাজাৰাণী। উল্লেখযোগ্য যে এই দৌলটোৰ শিখৰটোৰ গাতে লগাকৈ কেইবাটাও সৰু-বৰ অঙ্গ-শিখৰ আছে। অৱশ্যে অঙ্গ-শিখৰ বস্তুটো উৰিষ্যাত আচহুৱা নহয়। উৰিষ্যাৰ আন কেইটামান দৌলতো অঙ্গ-শিখৰ পোৱা যায়। কিন্তু ৰাজাৰাণী দৌলত অঙ্গ-শিখৰবিলাকক যিমান প্ৰাধান্য দি সজোৱা হৈছে সিমান প্ৰাধান্য আনবোৰ দৌলত দিয়া হোৱা নাই। আন এটি উল্লেখযোগ্য কথা হ'ল যে উৰিষ্যাৰ ভিতৰত এইটোহে একমাত্ৰ দৌল যাৰ শীৰ্ষভাগত দুটা আমলক আছে। উৰিষ্যাৰ বাকী আটাইবোৰ দৌলতে মাথোঁ এটাহে আমলক পোৱা যায়। ৰাজাৰাণী দৌলৰ গাত খোদিত নায়িকা মূৰ্তিবিলাক ভাস্কৰ্য কলাৰ উল্লেখযোগ্য নিদৰ্শন।

উৰিষ্যাত থকা দৌলবোৰৰ ভিতৰত লিঙ্গৰাজ দৌলটো উৰিষ্যাৰ চাৰুকলাৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। আকাৰ, গঠন কৌশল, অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰৰ ইটোৰ লগত সিটোৰ সামঞ্জস্য, ইত্যাদিলৈ চাই ইয়াক উৰিষ্যা স্থাপত্যৰ চৰম পৰিণতি বুলি কব পাৰি। ৱিমান আৰু জগমোহনৰ বাহিৰেও এই দৌলটোত নাট্যমন্দিৰ আৰু ভোগমণ্ডপ আছে।

উৰিষ্যাত থকা আন দুটি লেখত লবলগীয়া দৌল হ'ল, যথাক্ৰমে পুৰীৰ জগন্নাথ মন্দিৰ আৰু কোনাৰকৰ সূৰ্য মন্দিৰ। জগন্নাথ মন্দিৰটো পৰৱৰ্তী কালত কেইবাবাৰো মেৰামতি কৰিবলগীয়া হোৱা কাৰণে ইয়াৰ অঙ্গ-সজ্জাৰ ভালেখিনি সাল-সলনি হৈছে। কোনাৰকৰ বিৰাট আকাৰৰ সূৰ্য মন্দিৰটোৰ ৱিমানটো ধ্বংস হৈছে। এতিয়া কেৱল ইয়াৰ জগমোহনটোহে আছে গৈ।

ওপৰত উল্লেখিত এই দৌলকেইটাৰ বাহিৰেও আৰু ভালেমান দৌল উৰিষ্যাত, বিশেষকৈ ভুৱনেশ্বৰত আছে। তাৰে ভিতৰত স্বৰ্ণজালেশ্বৰ, লক্ষ্মণেশ্বৰ, ভৰতেশ্বৰ, শত্ৰুঘ্নেশ্বৰ, মোহিনী, উত্তৰেশ্বৰ, পশ্চিমেশ্বৰ, সিদ্ধেশ্বৰ, কেদাৰেশ্বৰ, ব্ৰহ্মেশ্বৰ, পাৰ্বতী, মেঘেশ্বৰ, অনন্ত বাসুদেৱ, এইকেইটা দৌলেই প্ৰধান।

এতিয়ালৈকে উল্লেখ কৰা আটাইকেইটা দৌল হ'ল ৰেখা দৌল, আৰু ইবিলাকৰ লগত থকা জগমোহন বিলাক পিড়া দৌল। ইবিলাকৰ বাহিৰেও উৰিষ্যাত, বিশেষকৈ ভুৱনেশ্বৰত, খাখৰা দৌলো পোৱা যায়। ইবিধ দৌল অৱশ্যে সংখ্যাত তাকৰ। তাৰে ভিতৰত আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া দৌলটোৰ নাম হ'ল

বৈতাল। আয়তাকাৰৰ এই দৌলটোৰ চালখন শালা আকৃতিৰ। এই দৌলটোৰ ভিতৰত চামুণ্ডাদেৱীৰ কৰাল মূৰ্তি আছে। এই শ্ৰেণীৰ দৌলৰ ভিতৰত গৌৰী দৌলটোও পৰে, যদিও ইয়াৰ শিখৰৰ ওপৰত থকা মস্তকভাগ পৰবৰ্তী কালত মেৰামত কৰা হৈছিল। এই দৌলটো নানা তৰহৰ ভাস্কৰ্যৰ নিমিত্তে জনাজাত।

উত্তৰ আৰু মধ্য ভাৰতৰ দৌল ঃ মধ্যযুগত ওপৰোক্ত অঞ্চলত প্ৰতিহাৰ, কলচুৰি, পৰমাৰ, কচ্ছপঘট আৰু চান্দেল্লসকলে অলেখ দৌল নিৰ্মাণ কৰে। তাৰে কিছুমান সময়ৰ লগে লগে যতনৰ অভাৱত জহি খহি যায় আৰু কিছুমান বাহিৰৰপৰা অহা আক্ৰমণকাৰীয়ে ধ্বংস কৰে। তথাপি এতিয়াও ভালেমান দৌল ঠায়ে ঠায়ে অক্ষত অৱস্থাত আছে। খ্ৰীঃ ৮ম শতিকাৰপৰা এই অঞ্চলত নিৰ্মিত দৌলবোৰে এটা বিশেষ আকৃতি ধাৰণ কৰে আৰু এই আকৃতিতে পৰবৰ্তী-কালৰ দৌলবোৰো নিৰ্মিত হবলৈ ধৰে। পাদ-বিন্যাসত এই দৌলবোৰ যোগ চিন (+) টোৰ নিচিনা হৈ পৰে আৰু দীঘলীয়া, আৰু ওপৰ ফাললৈ ক্ৰমাৎ সৰু হৈ যোৱা শিখৰো এই সময়ৰ পৰাই দৌলৰ সাধাৰণ অঙ্গ হৈ পৰে। আৰু ১১ শতিকাত এই অঞ্চলৰ দৌলবোৰে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰে।

এই ধৰণৰ দৌলৰ প্ৰাচীনতম দৌলবোৰ নিৰ্মিত হৈছিল নৰেশ্বৰ (Nareswar) আৰু বাটেচাৰা (Batesara) ত। ত্ৰিৰথ শিখৰেৰে সৈতে এই দৌলবোৰৰ প্ৰত্যেকটো এটা গৰ্ভগৃহ আৰু এটা অন্তৰালৰ সমষ্টি।

এই অঞ্চলৰ প্ৰাচীন দৌলবোৰৰ ভিতৰত লেখত লবলগীয়া দৌল কেইটা হ'ল, যথাক্ৰমে গোৱলিয়ৰৰ তেলীকা মন্দিৰ, মানখেজৰ সূৰ্য মন্দিৰ, গ্যাৰচপুৰৰ মালাদেৱী মন্দিৰ ইত্যাদি। ইয়াৰে তেলীকা মন্দিৰটো এটা শালা বিমান। মানখেদাৰ সূৰ্য মন্দিৰটো পঞ্চৰথ দৌল আৰু ইয়াত এটা গৰ্ভগৃহ আৰু এটা অৰ্ধ মণ্ডপ আছে। গ্যাৰচপুৰৰ মালাদেৱী দৌলটো অৰ্ধমণ্ডপ, অন্তৰাল, গৰ্ভগৃহ আৰু প্ৰদক্ষিণপথৰ সমষ্টি।

মধ্যভাৰতত কলচুৰি সকলৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত হোৱা দৌলবোৰৰ ভিতৰত লেখত লবলগীয়া দৌল কেইটা হ'ল নোহটাৰ শিৱ মন্দিৰ, চান্দ্ৰেহীৰ শিৱ মন্দিৰ অমৰ কণ্টকৰ কেইটিমান দৌল, সোহাগপুৰৰ বিৰাটেশ্বৰ দৌল ইত্যাদি। কচ্ছপঘটসকলৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত দৌলকেইটা হ'ল সুহানীয়াৰ কাকনমধ দৌল, খুৰাঘাটত থকা বিৰাট দৌলটো আৰু গোৱালিয়ৰত থকা শাস-বহু দৌল। শাস-বহু দৌলটো চুতলীয়া আৰু ইয়াত তিনিখন প্ৰবেশদ্বাৰ আছে।

চান্দেলসকলে মধ্যভাৰতৰ খাজুৰাহোত যিবিলাক দৌল নিৰ্মাণ কৰে, সেই দৌলবোৰ উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শনবিলাকৰ ভিতৰত পৰে। এই দৌলবোৰৰ অৱয়ৱৰ সৌষ্ঠৱ, অঙ্গবিলাকৰ সামঞ্জস্য আৰু সামগ্ৰিক আবেদনে যি কোনো মানুহৰে মন মুহিব পাৰে। খাজুৰাহোত থকা উন্নত ধৰণৰ দৌলবোৰ অৰ্ধমণ্ডপ, মণ্ডপ, মহামণ্ডপ, অন্তৰাল গৰ্ভগৃহ আৰু প্ৰদক্ষিণ-পথৰ সমষ্টি। মহামণ্ডপৰ দুয়োকাষে আৰু প্ৰদক্ষিণ-পথৰ তিনিও কাষে বতাহ আৰু পোহৰ সোমাবৰ কাৰণে গবাক্ষ আছে। এই দৌলবোৰৰ আটাইতকৈ লেখত লব লগীয়া অঙ্গ হ'ল শিখৰ। উল্লেখযোগ্য যে এই শিখৰৰ গাতে লগাকৈ কিছুমান অঙ্গশিখৰ আছে আৰু শিখৰৰ শীৰ্ষ ভাগত দুটা আমলক আছে। উৰিষ্যাৰ দৌলবোৰত এই দুটা বৈশিষ্ট সাধাৰণতে পৰিলক্ষিত নহয়। তদুপৰি এই শিখৰবোৰৰ আকৃতিও উৰিষ্যাৰ শিখৰৰ আকৃতিতকৈ বেলেগ। ভাস্কৰ্য-কলাৰ ফালৰপৰাও এইদৌলবোৰ লেখত লবলগীয়া। সাজুৰাহোৰ উন্নত ধৰণৰ দৌলবোৰৰ ভিতৰত আদিতম দৌলটোৰ নাম হ'ল লক্ষণ। ইয়াৰ পিছতে পাৰ্শ্বনাথ, বিছনাথ, জগদম্বী, চিত্ৰগুপ্ত, কাণ্ডাৰীয় মহাদেৱ, আদিনাথ,, জৱাৰী, ৰামন ইত্যাদি ভালেমান অতি উচ্চমানবিশিষ্ট দৌল নিৰ্মিত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ দৌলটো হ'ল কাণ্ডাৰীয় মহাদেৱ। এই দৌলটো সাজুৰাহোৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ চৰম প্ৰকাশ। ঠোৰতে কবলৈ হলে খাজুৰাহোৰ দৌলবোৰ উত্তৰাঞ্চলৰ স্থাপত্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন।

এই কালছোৱাত ৰাজস্থানত যিবিলাক দৌল নিৰ্মিত হৈছিল, তাৰে ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ দৌল কেইটা হল যথাক্ৰমে আৱনেৰীৰা হৰ্ষটমাতা, ওচিয়াঁৰ ওঠৰটা দৌল, বাৰোলীৰ ঘাটেশ্বৰ, জগতৰ অম্বিকামাতা আৰু কিৰাড়ুৰ দৌলসমূহ। খ্ৰীঃ একাদশ শতিকাৰ শেষভাগৰপৰা ৰাজস্থানত যিবিলাক দৌল নিৰ্মিত হয়, সেইবোৰ দেখিবলৈ গুজৰাটৰ সোলঙ্কীসকলে নিৰ্মাণ কৰা দৌলবোৰৰ লেখীয়া। ইয়াৰে লেখত লবলগীয়া দৌলকেইটা হল যথাক্ৰমে, মাউন্ট আবুৰ দিলৱাৰা দৌলসমূহ, কুম্ভৰিয়াজীৰ জৈন দৌলসমূহ আৰু ৰণকপুৰৰ চৌমুখ দৌল।

গুজৰাটৰ দৌল ঃ খ্ৰীঃ ষষ্ঠ শতিকাৰপৰা মৈত্ৰকসকলে নিৰ্মাণ কৰা গুজৰাটৰ দৌলসমূহৰ ভিতৰত গোপ মন্দিৰটোৱেই প্ৰধান। এই দৌলটো কেৰাখলপীয়া অধিষ্ঠানৰ ওপৰত নিৰ্মিত। এই সময়ত এই ধৰণৰ ভালে

দৌল গুজৰাটত নিৰ্মিত হৈছিল, উত্তৰাঞ্চলত নিৰ্মিত যদিও এই দৌলবোৰৰ উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ লগত বিশেষ মিল নাই।

কিন্তু খ্ৰীঃ এঘাৰ শতিকাৰপৰা সোলাঙ্কীসকলে যিবিলাক দৌলৰ নিৰ্মাণ কাৰ্য আৰম্ভ কৰে, সেই দৌলবোৰৰ খাজুৰাহোৰ দৌলৰ লগত অনেক সাদৃশ্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই দৌলবোৰৰ বেছি ভাগবে ধ্বংসাৱশেষহে আছে গৈ। সোলঙ্কীসকলৰ নিৰ্মিত প্ৰাচীনতম্ দৌলটো মোধেৰাত অৱস্থিত। এইটো এটা সূৰ্য মন্দিৰ আৰু প্ৰদক্ষিণ-পথেৰে সৈতে এটা গৰ্ভগৃহ গূঢ়মণ্ডপ, অৰ্ধমণ্ডপ আৰু সভামণ্ডপৰ সমষ্টি। ইয়াৰ পিছত নিৰ্মিত দৌলকেইটা হল যথাক্ৰমে, প্ৰভাসপটনৰ ৰুদ্ৰেশ্বৰ মন্দিৰ, গোৱাওৰ সোমেশ্বৰ মন্দিৰ, চেন্দাডৰ শিৱমন্দিৰ, চুনাকৰ নীলকণ্ঠ মহাদেৱ মন্দিৰ ইত্যাদি।

খৃঃ দ্বাদশ শতিকাত নিৰ্মিত সোলাঙ্কী দৌলবোৰৰ ভিতৰত চেজাকপুৰৰ নৱলখা দৌল, সিধপুৰৰ ৰুদ্ৰ মহালয় আৰু বিৰকগামৰ দৌলটোৱেই প্ৰধান।

প্ৰভাসপটনৰ সোমনাথ দেৱালয়টো খৃঃ দশম শতিকাত নিৰ্মিত। কিন্তু পৰবৰ্তী কালত ইয়াক কেইবাবাৰো মেৰামত কৰা হয়।

খৃঃ ত্ৰয়োদশ শতিকাত নিৰ্মিত দৌলবোৰৰ ভিতৰত মিয়ানিৰ নীলকণ্ঠ-মহাদেৱ আৰু ভূমলিৰ নৱলখা দৌলটোৱেই প্ৰধান। ইয়াৰ পিছৰ কালছোৱাত নিৰ্মিত দৌলবোৰ গিৰনাৰ আৰু শত্ৰুঞ্জয়ত অৱস্থিত। ইয়াৰ ভিতৰত গিৰনাৰত থকা নেমিনাথ দৌলটো ত্ৰিকূট ৱিমান।

দক্ষিণাঞ্চলৰ দৌলঃ খ্ৰীঃ ৭ম শতিকাৰ শেহ ভাগৰপৰা দক্ষিণ ভাৰতত দক্ষিণাদৌল সজা কাম পৰমেশ্বৰ বৰ্মণ পল্লৱৰ দিনত আৰম্ভ হয়। প্ৰথম দৌলটো সজা হয় টিৰুক্কাপুক্কুনৰমত। পৰমেশ্বৰ বৰ্মণৰ উত্তৰাধিকাৰী ৰাজসিংহৰ দিনত কেইবাটাও ডাঙৰ দৌল সজোৱা হয়। তাৰে ভিতৰত মহাৱলীপুৰমত সাগৰৰ পাৰত থকা দৌল পানামালাইত থকা তাল গিৰীশ্বৰ দৌল আৰু কাঞ্চীত থকা কৈলাস নাথ দৌলটোৱেই প্ৰধান। মহাৱলীপুৰমৰ দৌলটোত শিৱ আৰু বিষ্ণুৰ নামত দুটা ৱিমান আছে। আৰু সোঁমাজত শিখৰবিহীন আৰু এটা ৱিমান আছে। কৈলাশনাথ দৌলটো চাৰি খলপীয়া। ইয়াৰ পিছৰ উল্লেখযোগ্য দৌলটোৰ নাম হল বৈকুণ্ঠ পেৰুমল দৌল। নন্দীৱৰ্মণ পল্লৱমল্লই সজা এই দৌলটো কাঞ্চীত অৱস্থিত। এইটো এটা বিষ্ণু দৌল। ইয়াৰ বাহিৰেও পল্লৱসকলে আৰু ভালেমান দৌল সাজিছিল। তাৰে ভিতৰত লেখত লব

লগীয়া দৌলকেইটা হ'ল মুক্তেশ্বৰ, ঐৰাৱতেশ্বৰ বালীশ্বৰ, ইৰৱাতনেশ্বৰ পিৰৱাতনেশ্বৰ ইত্যাদি। এই আটাইকেইটা দৌল কাঞ্চীত অৱস্থিত।

ইয়াৰ পিছত পাণ্ড্য, মুত্তৰাইয়াৰ আৰু গালসকলেও ভালেমান দৌল তামিল নাদত সাজে। এই দৌলবোৰ কম-বেছি পৰিমাণে পল্লৱ-দৌলবোৰৰ নিচিনা, আৰু ইবিলাক আকৃতিতো সৰু। কিন্তু তাঞ্জোৰৰ চোলসকলে যিবিলাক দৌল সাজে, সিবিলাকত ভালেমান পৰিবৰ্তন পৰিলক্ষিত হয়। এই পৰিবৰ্তন-বিলাক হঠাতে হোৱা নহয়; ইবিলাক ক্ৰমবিকাশৰহে ফল। চোলসকলৰ দ্বাৰা এই সময়ত নিৰ্মিত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য দৌলটো হ'ল তাঞ্জোৰৰ বৃহদীশ্বৰ দেৱালয়। বিৰাট আকাৰৰ এই দৌলটো তামিল স্থাপত্যৰ এক উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। অকল সেয়ে নহয় তামিল ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰকলাই এই দৌলটোত পৰিপুষ্টি লাভ কৰিছে। ইয়াৰ ৱিমানটোও ভাৰতীয় দৌলৰ ৱিমানৰ ভিতৰত আটাইতকৈ ওখ, আৰু ইয়াত ষোলটা তল আছে।

পৰবৰ্তী কালৰ চোলসকলৰ দিনত সজা দৌলবোৰত ক্ৰমবিকাশৰ ফলস্বৰূপে খুটিনাটিৰ বহুতো সাল-সলনি হোৱা দেখা যায়। এই সময়ৰপৰাই দৌলৰ প্ৰৱেশপথত থকা গোপুৰমবিলাক বিৰাট আকৃতিৰ হবলৈ ধৰে আৰু গোপুৰমৰ তুলনাত বিমানবিলাক সৰু হৈ পৰে। অৰ্ধস্তম্ভবিলাকৰো গঠনভঙ্গীৰ পৰিবৰ্তন হয়। স্তম্ভত থকা পোতিকাৰো আকৃতিৰ সলনি হয়। এই সময়ত নিৰ্মিত উল্লেখযোগ্য দৌল দুটা হ'ল, যথাক্ৰমে দ্বাৰাসুৰমত অৱস্থিত ঐৰাৱতেশ্বৰ দৌল আৰু ত্ৰিভুৱনমত অৱস্থিত কম্পহৰেশ্বৰ দৌলটো।

খ্ৰীঃ চতুৰ্দশ শতিকাৰ মাজভাগৰপৰা বিজয়নগৰৰ শাসনকৰ্তাসকল ক্ষমতাপন্ন হৈ উঠে। এওঁবিলাকৰ ৰাজ্যৰ উত্তৰ অঞ্চলত সজা দৌলবোৰত স্থাপত্যৰ ঐতিহ্য অটুট ৰখা হৈছিল, আৰু দক্ষিণ অঞ্চলত দৌলবোৰ পল্লৱ আৰু চোল দৌলৰ অনুকৰণত নিৰ্মিত হৈছিল। এওঁবিলাকৰ ৰাজধানী হাম্পীতও এই দুয়োধৰণৰ দৌল পোৱা যায়। ইয়াৰ বাহিৰেও বেল্লোৰ চন্দ্ৰগিৰি ইত্যাদি ঠাইতো এওঁবিলাকৰ ভালেমান দৌল পোৱা যায়। এই দৌলবোৰ বিৰাট আকাৰৰ মণ্ডপ আৰু গোপুৰমৰ নিমিত্তে জনাজাত। এই দৌলবোৰৰ ভিতৰত হাম্পীত অৱস্থিত পম্পাপতি আৰু বিৰূপাক্ষ দৌলটো চালুক্য স্থাপত্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি সজোৱা। হজাৰ-জাম আৰু বিঠল দৌলটো বিজয়নগৰ স্থাপত্যৰ নিখুঁত নিদৰ্শন।

বিজয়নগৰৰ শাসনকৰ্তাসকলৰ পিছত নায়ক ৰজাসকলে মাদুৰাই, তাঞ্জোৰ, বেল্লোৰ, শ্ৰীৱিল্লিপুটুৰ ইত্যাদি ঠাইত দৌল সজায়। এই দৌলবোৰো বিৰাট আকাৰৰ গোপুৰম আৰু মণ্ডপৰ নিমিত্তে বিখ্যাত। ইয়াৰ বাহিৰেও নায়ক দৌলবোৰত অজস্ৰ কাৰুকাৰ্যখচিত স্তম্ভ পোৱা যায়। নায়ক দৌলবোৰৰ ভিতৰত ৰামেশ্বৰমৰ সহস্ৰ স্তম্ভবিশিষ্ট দৌল আৰু তাঞ্জোৰৰ সুব্ৰহ্মণ্য দৌলটো লেখত লবলগীয়া।

অসমৰ দৌল-দেৱালয়ঃ বৰ্তমান সময়লৈকে আবিষ্কৃত হোৱা শিলালিপি, তামৰ ফলি, প্ৰাচীন মুদ্ৰা আদিৰ পাঠোদ্ধাৰৰপৰা প্ৰমাণিত হৈছে যে চতুৰ্থ শতিকাৰ প্ৰায় মাজভাগৰপৰাই অসমত ঐতিহাসিক যুগে পাতনি মেলে। এই সময়ৰপৰা প্ৰায় উনৈশ শতিকাৰ আৰম্ভণিলৈকে অৰ্থাৎ আহোম ৰজাসকলৰ ৰাজত্বৰ অন্তলৈকে অসমত বিভিন্ন ৰজাসকলে ৰাজত্ব কৰা এই সুদীৰ্ঘ কালছোৱাক মোটামুটি হিচাপে দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি; যেনে আহোম যুগ আৰু প্ৰাক্-আহোম যুগ। এই দুয়োটা যুগৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়েই অসমৰ স্থাপত্য বা স্থপতি বিদ্যা বিষয়ক আলচ কৰা হৈছে।

চতুৰ্থ শতিকাৰপৰা প্ৰায় দ্বাদশ শতিকালৈকে প্ৰাক্-আহোম যুগ আৰু তাৰ পিছত আহোম ৰজাসকলে ৰাজত্ব কৰা সময়খিনি আহোম যুগ বুলি ধৰা হয়। অসমত উদ্ধাৰ কৰা দেৱদেৱীৰ মূৰ্তি, মন্দিৰ আৰু আন আন ভাস্কৰ্য্য স্থাপত্য বিদ্যা সম্বন্ধীয় আৱিষ্কৃত উপকৰণৰ স্বাভাৱিক বিশেষত্ব বা লক্ষণ অনুসৰি প্ৰাক্-আহোম বা আহোম যুগৰ বুলি বিজ্ঞসকলে উল্লেখ কৰি আহিছে আৰু আমাৰ এই আলোচনাতো সেই একে পথকে অৱলম্বন কৰা হৈছে।

স্থপতিবিদ্যা বা গৃহনিৰ্মাণ বিদ্যাৰ অৰ্থাৎ শিল্প শাস্ত্ৰৰ আন এটি সংস্কৃত নাম হৈছে বাস্তু বিদ্যা। মানসাৰ বাস্তু শাস্ত্ৰত স্থাপত্য বিদ্যাৰ অৰ্থ অতি বাহুল্যৰূপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। অৰ্থ বা যুক্তি অনুসৰি যি বস্তুকে সজোৱা হয় সেয়ে এই বিদ্যাৰ অন্তৰ্গত বুলি পি, কে, আচাৰ্য্য দেৱে তেখেতৰ বহুমূলীয়া প্ৰবন্ধত (Hindu Architecture and Sculpture, Indian Culture, vol. viii Nos. 2 & 3, 1942) উল্লেখ কৰিছে। আমাৰ বৰ্তমান আলোচনাত অৱশ্যে এই বিদ্যাৰ অৰ্থ অতি নিবদ্ধভাৱে লোৱা হৈছে। পুৰণি প্ৰাসাদ, ৰাজকাৰেং, মঠ, মন্দিৰ আদিহে এই বিদ্যাৰ মূল সম্পদস্বৰূপে আমাৰ প্ৰবন্ধত ভুক্ত কৰা হৈছে।

অতীত কালৰ অৰ্থাৎ প্ৰাক্-আহোম যুগৰ স্থপতি বিদ্যাৰ সম্যক নিদৰ্শন স্বৰূপে আঙুলিয়াবলৈ কোনো সম্পূৰ্ণ মন্দিৰ বা প্ৰাসাদ অসমত এতিয়ালৈকে কাৰো দৃষ্টিগোচৰ হোৱা নাই। এই অভাৱৰ কাৰণ কি? তামৰ ফলি, শিলালিপি আদিত উল্লেখ থকা ওখ ওখ বিৰাট আকাৰৰ ৰাজকাৰেং মন্দিৰ আদি আজি আমি দেখিবলৈ কেলেইবা নাপাওঁহক তাৰ উত্তৰ স্বৰূপে অতি সংক্ষেপে ইয়াকে কব পৰা যায় যে নৈৰ প্ৰবল সোঁত, ভূমিকম্প আৰু বিজাতীয় আক্ৰমণেই হৈছে এই অভাৱৰ মূল কাৰণ।

উদাহৰণস্বৰূপে ১৮৯৭ চনৰ প্ৰবল ভূমিকম্পৰ কথা উনুকিয়াই এই প্ৰসঙ্গতে তেজপুৰ চহৰৰ ওচৰত থকা দ-পৰ্বতীয়া গাঁৱৰ প্ৰাচীন কালৰ শিলৰ মন্দিৰটো ধ্বংস হোৱাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।

দ-পৰ্বতীয়া গাওঁ তেজপুৰ চহৰৰপৰা তিনি মাইল নিলগত। ইয়াত আহোম যুগৰ ইটাৰে সজোৱা এটা শিৱমন্দিৰ আছিল। এই মন্দিৰটো অতীতৰ শিলৰ মন্দিৰৰ ভগ্নাৱশেষৰ ওপৰতে সজোৱা হৈছে। ১৮৯৭ চনত ইটাৰ মন্দিৰটো ভাগি পৰাত পুৰণি মন্দিৰৰ শিলৰ দুৱাৰৰ চৌকাঠ এখন ওলাই পৰে। এই প্ৰাচীনকালৰ শিলৰ মন্দিৰৰ ধ্বংসাৱলী গুপ্ত যুগৰ শেষ ভাগৰ অৰ্থাৎ প্ৰায় ষষ্ঠ শতিকাৰ বুলি বিজ্ঞ প্ৰত্নতাত্ত্বিকসকলে মত প্ৰকাশ কৰিছে। দ-পৰ্বতীয়া গাঁৱৰ এই শিলৰ চৌকাঠখনৰ কাৰুকাৰ্য অতি উচ্চ ধৰণৰ। ইয়াৰ গাত কটা পাত-লতা ইত্যাদিৰ গুপ্ত ভাস্কৰ্যৰ ধৰণ কৰণৰ লগত বহুল সাদৃশ্য থকা দেখা যায়। এই চৌকাঠৰ তলভাগত গঙ্গা আৰু যমুনা দেবীৰ যি মনোৰম মূৰ্তি দেখিবলৈ পোৱা যায় সেই মূৰ্তিৰ ভাস্কৰ্যৰ কলা-সৌন্দৰ্য অসমত অনুপম বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে। এই শিলৰ চৌকাঠৰ কাৰুকাৰ্যই গোটেই অসমৰে নাম ভাস্কৰ্য-কলা বিষয়ত চৌদিশে উজ্জ্বল কৰি ৰাখিছে। এই দ-পৰ্বতীয়া গাৱঁৰ ভাস্কৰ্য ভাৰতবিখ্যাত, বুৰঞ্জীবিদ প্ৰত্নতত্ত্ববিদসকলে তেওঁলোকৰ বিভিন্ন গ্ৰন্থত নানা ভাবে নানা যুক্তি দেখুৱাই এই সুকুমাৰ কলা নিদৰ্শনক শতমুখে বখানা আমি দেখিবলৈ পাওঁহক। ভাস্কৰ্য কলা বিষয়ত বৰ্তমানে এইখনেই অসমত সৰ্বপ্ৰথম স্থান অধিকাৰ কৰিছে আৰু কালহিচাপে গণনা কৰিবলৈ গলেও এই চৌকাঠখনেই অসমত প্ৰাচীনতম বুলি গণ্য কৰা হৈছে। কামৰূপৰ সপ্তম শতিকাৰ ৰজা ভাস্কৰ বৰ্মাৰ পূৰ্ব পুৰুষসকলৰ কোনো এজনে এই সুবিখ্যাত পৰ্বতীয়া গাৱঁৰ শিলৰ মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰাইছিল বুলি স্বৰ্গীয় কনকলাল বৰুৱাদেৱে তেখেতৰ অমূল্য গ্ৰন্থ কামৰূপৰ বুৰঞ্জীত

লিখি থৈ গৈছে। তেখেতৰ মন্তব্য সৰ্বপ্ৰকাৰে সমৰ্থনযোগ্য বুলি সুধীসমাজে মানি লৈছে।

স্থাপত্যবিদ্যা আৰু ভাস্কৰ্যকলা এই দুয়ো বিদ্যাৰ মাজত অতি গূঢ় সম্বন্ধ। এটিক এৰি আনটিৰ চৰ্চা আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। জানিবা এজোপা গছৰে দুয়োটা ডালি; এটি ডালৰে যেন সেউজীয়া পাতৰ মাজৰ দুটি কোমল পাহি। এনে হেন পৰিস্থিতিত স্থাপত্যবিদ্যাৰ বিষয়ে কিছু কথা ঠাই বিশেষে উনুকিয়াই থোৱা অৱশ্যে অবান্তৰ নহব। আগতে কৈ অহা হৈছে যে অতীজতে হিন্দুৰ মঠ অস্থায়ী ভাবেহে নিৰ্মাণ হৈছিল। প্ৰকৃতিদেবীৰ বিভিন্ন ৰূপ ৰৌদ্ৰ, সাম্য ইত্যাদি ভাৱভঙ্গিমাই আছিল পূজা-অৰ্চনাৰ বিষয়বস্তু। লাহে লাহে খৃষ্টাব্দৰ লগে লগে বাস্তৱ মূৰ্তিয়ে গঢ় ললে। দেৱদেৱীৰ বাসস্থানবো আৱশ্যক হৈ উঠিল। প্ৰথমতে গছপাতৰ মণ্ডপ বা লতাকুঞ্জ—তাৰ পিছত নল খাগৰীৰ পঁজা—লাহে লাহে হল কাঠ ইটাৰ কুটিৰ। শেষত গুপ্ত ৰজাসকলৰ ৰাজত্ব কালত মূৰ্তি-বিগ্ৰহৰ হকে শিল বাসভৱন যুগুত হল। এই দৰে গঢ় লৈ উঠিল নানা ধৰণৰ কাৰুকাৰ্য-খচিত মূৰ্তি-ভাস্কৰ্য। অমন্বি, হিন্দুসকলৰ মঠমন্দিৰ-দৌলদেৱালয়। এই মঠ-মন্দিৰ দৌল দেৱালয় সমুদায় প্ৰত্যেকেই জানিবা একো একোটা সুসজ্জিত সংগ্ৰহালয়। এই প্ৰসঙ্গত এটা বিশেষ ভাবে মন কৰিবলগীয়া কথা উনুকিয়াই যোৱা যুগুত হব যে এনে ধৰণৰ প্ৰতিষ্ঠান ভাৰতত অতি পুৰণি কালৰেপৰা বৰ্তমান আছিল। ইয়াৰ প্ৰমাণ আমি ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদি মহাকাব্যত পাওঁহক। গাৰো ভূঁঞে পাহাৰে কন্দৰে যিবোৰ দ'ল দেৱালয় আমাৰ দৃষ্টিগোচৰ হৈছে প্ৰায় প্ৰত্যেকটোৱেই একো একোটা শিল্প কলাৰ অন্যতম নিদৰ্শন একোটা সৰুসুৰা সংগ্ৰহালয়। অতীতৰ ৰজা-মহাৰজাসকলে এনে ধৰণৰ শিক্ষাপ্ৰদ প্ৰতিষ্ঠান গঢ়ি তোলাত সহায় কৰিছিল, পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল। মহাকাব্যত উল্লেখ থকা চিত্ৰশালা আৰু বিশ্বকৰ্মাৰ মন্দিৰ সংগ্ৰহালয়ৰ ৰূপান্তৰ মাথোন।

আমি কৈ আহিছো যে পুৰণি যুগৰ মঠ-মন্দিৰ অসমত পোৱা নাযায়। নৈৰ প্ৰবল সোঁত, ভূমিকম্প বিজাতীয় আক্ৰমণ আদি এই অভাৱৰ মূল কাৰণ বুলি বিজ্ঞসকলে যুক্তি দি আহিছে। কিন্তু প্ৰাচীনকালীন ভগ্নাৱশেষবোৰে দেখ দেখকৈ প্ৰমাণ দিয়ে যে অতীজৰে অসমীয়া শিল্পীসকলে বৃহৎ আকাৰৰ শিলৰ মন্দিৰ, ৰাজ অট্টালিকা নিৰ্মাণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। শিলৰ স্তম্ভ, দুৱাৰমুখ, মুৰ্বাৰৰণ যথেষ্ট পৰিমাণে আমাৰ অসম দেশৰ ভিন্ ভিন্ ঠাইত আজিও বৰ্তমান।

বনমাল, বলবৰ্মণ, ৰত্নপাল আদি কামৰূপৰ ৰজাসকলৰ ফলিলিপিয়ে এই কথাৰ সাক্ষ্য প্ৰদান কৰে।

ভাৰতীয় হিন্দু ভাস্কৰ্য চাৰিটা মূল বিভাগত বিভক্ত। অতি সংক্ষিপ্ত ভাবে এই চাৰিটা বিভাগ কৰা হয়। এই বিভাগ কেইটাৰ চতুৰ্থ বিভাগত পৰে উৰিষ্যা বঙ্গদেশৰ সৈতে আমাৰ অসমৰ ভাস্কৰ্য। চকলা মুখ, হেলনীয়া চকু, পাতল ওঁঠ, বহল কপাল সৰু থুতৰি এই বিভাগৰ মূৰ্তি-ভাস্কৰ্যৰ বিশেষত্ব বুলি স্বৰ্গীয় গুপীনাথ বাওঁদেৱে তেখেতৰ হিন্দু ভাস্কৰ্যকলা বিষয়ক অমূল্য গ্ৰন্থত লিপিবদ্ধ কৰি থৈ থৈছে। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত যেনে গুৱাহাটী, গোৱালপাৰা, নগাও, তেজপুৰ, শিৱসাগৰ, গোলাঘাট আদি চহৰত আৰু আশেপাশে আৰু প্ৰত্যেক জিলাতে ভিতৰুৱা ঠাইবোৰত স্থাপতি বিদ্যা ভাস্কৰ্যকলা-মূলক স্মৃতিচিহ্ন যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয়। কামাখ্যা পাহাৰত অতীত ঐশ্বৰ্যৰ ভালেমান নিদৰ্শন আজিও বৰ্তমান। কামাখ্যা মন্দিৰৰ পশ্চিম দুৱাৰ মুখত কেইখনিমান উচ্চ শ্ৰেণীৰ শিলতকটা ভাস্কৰ্য দেখা যায়। মাকে কেচুৱাক পিয়াহ খুউৱাৰ দৃশ্য, বেণু-গোপালৰ মূৰ্তি আদিয়ে অসমীয়া খনিকৰৰ কৌশল, নিপুণতা সুন্দৰ ভাবে প্ৰকাশ কৰে। পশ্চিম ফালৰপৰা মন্দিৰলৈ উঠা বাটৰ প্ৰায় মাজ ভাগত পদুম ফুল, সিংহ ইত্যাদিৰ নক্সা কটা শিলৰ দুৱাৰমুখৰ কাৰুকাৰ্যই দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। এই অলঙ্কৃত দুৱাৰখন স্থপতি-বিদ্যাৰ এটি নিখুত নিদৰ্শন বৰ্ত্তমানে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত। শুক্ৰেশ্বৰ দেৱালয়ৰ গাতে কটা স্থূলকায় জনাৰ্দনৰ মূৰ্তিসমূহে সকলোৰে শলাগ পাইছে। এইদৰে গুৱাহাটী চহৰৰ ওচৰে পাজৰে অশ্বক্ৰান্ত, উমানন্দ, উৰ্বশী, ৰেল কোম্পানীৰ পানীকল আদি ঠাইত পুৰণি কৃষ্টিকলাস্মৃতিৰ অনেক মনোৰম নিদৰ্শন দৃষ্টিগোচৰ হৈছে আৰু ঠাই-বিশেষে এইবোৰৰ সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থাও হাতত লোৱা হৈছে। দৰং জিলাৰ পৰ্বতীয়া গাৰ্ত উদ্ধৃত হোৱা গঙ্গা যমুনা মূৰ্তিৰ অপৰূপ সৌন্দৰ্যৰ কথা কৈ অহা হৈছে। এই জিলাৰ তেজপুৰ চহৰৰ ওচৰতে বামুনী পাহাৰত উদ্ধাৰ কৰা শিলৰ মন্দিৰৰ বিশাল ধ্বংসাৱশেষে অতীতৰ উজ্জ্বল কাহিনী আজিও সোঁৱৰায়। নগাঁৱৰ বিশেষকৈ ডবকা অঞ্চলৰ মূৰ্তি-ভাস্কৰ্য্য স্থপতিবিদ্যাৰ নিদৰ্শনসমূহে সেইকালৰ শিলাকুটিসকলৰ সামৰ্থ্য, নিপুণতা আমাৰ আগত জলজল্ পতপতকৈ দাঙি ধৰে। অতীতৰ এই শিল্পকলাৰ উপকৰণসমূহ আজিও জিলিকি আছে। নগাঁও চহৰৰ মাজতে অৱস্থিত মাৰাৰ পাৰ্কত ভালেখিনি উপকৰণ সাজাই পৰাই

সংৰক্ষিত কৰি ৰখাৰ কাৰণে চহৰৰ পৌৰসভাৰ কৰ্তৃপক্ষলৈ শলাগৰ শৰাই আগ বঢ়োৱা হল। তেজপুৰ চহৰৰ ক'লপাৰ্কৰ কথাও থোৰতে কৈ থোৱা যাওক। বহুতো গছপাত, লতা, কটা শিল, স্থপতি বিদ্যাৰ বিবিধ উপকৰণ ভাস্কৰ্য-কলাৰ বিতোপন নিদৰ্শন কিছুমান এই পাৰ্কত পৰিপাটিকৈ সজাই ৰখা হৈছে। ওচৰতে মিছনাৰি কম্পাউণ্ডত (এলেকাত) স্থপতি বিদ্যাবিষয়ক নিখুত নিদৰ্শন কিছুমান ৰখা হৈছে এই সম্পদসমূহ কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰে আমাৰ ৰাজ্যিক পুৰাতত্ব বিভাগলৈ হস্তান্তৰ কৰিবলৈ মন মেলিছে আৰু আমাৰ পুৰাতত্ব বিভাগে ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা হাতত লৈ উক্ত ক'ল পাৰ্কতে ৰখাৰ বিষয়ে বিবেচনা কৰি আছে। তেজপুৰ চহৰৰ পৌৰ বিভাগৰ তৎপৰতা প্ৰশংসনীয়। এইদৰে বিভিন্ন চহৰৰ পৌৰসভাই এনে ধৰণৰ কাম হাতত লবলৈ মন মেলিলে অতীজ ঐশ্বৰ্যৰ সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা কৰা বহু পৰিমাণে উজু হৈ পৰিব বুলি আশা কৰা যায়। উল্লেখিত সম্পদ-সমূহৰ সময় নৱম-দশম শতিকা। ইয়াৰ কেইপদমান উপকৰণ অসম ৰজাৰ সংগ্ৰহালয়ত ৰখা হৈছে।

শিৱসাগৰ চহৰৰ মহকুমাধিপতিৰ বঙলাতে ভালেমান দিনলৈ সিচৰতি হৈ পৰি থকা কিছুমান ডাঙৰ ডাঙৰ মূৰ্তি দেখা গৈছিল। এই মূৰ্তিবোৰৰ সময় একাদশ শতিকা বুলি নিৰ্ধাৰিত কৰা হৈছে। প্ৰায় সৰহ ভাগেই গুৱাহাটীলৈ অনাই সংগ্ৰহালয়ত ৰখা হৈছে। এই মূৰ্তি-ভাস্কৰ্যসমূহ ওচৰতে থকা বৰপুখুৰীৰপৰা উদ্ধাৰ কৰা বুলি জনা যায়। এই আৱিষ্কাৰৰপৰা অনুমান কৰিব পৰা যায় যে একাদশ শতিকাত কামৰূপৰ ৰজাই এই পূব অঞ্চলত মঠ-মন্দিৰ আদি নিৰ্মাণ কৰাইছিল আৰু লগতে এই কথাও প্ৰমাণিত হয় যে সেই কালত এই অঞ্চল কামৰূপৰ বৰ্মণ বংশীয় ৰজাসকলৰ শাসনাধীন আছিল। উক্ত ভাস্কৰ্যসমূহে প্ৰমাণ কৰে যে পুখুৰীৰ পাৰতে কোনো মন্দিৰ বিদ্যমান আছিল। কালৰ গতিত ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হৈ পুখুৰীৰ বুকুত সি লীন হৈ যায়।

গোলাঘাট মহকুমাৰ অন্তৰ্গত নুমলীগড় নামে ঠাই এডোখৰত দেও পৰ্বতৰ ওচৰত প্ৰাক্-আহোম যুগৰ হস্তবিদ্যাৰ স্মৃতিচিহ্ন সিচৰতি হৈ পৰি আছে। এই বিৰাট ধ্বংসাৱলী এটি শিৱ মন্দিৰৰ ভগ্নাৱশেষ বুলি চিনাক্ত কৰা হৈছে। প্ৰায় দশম শতিকাত মন্দিৰৰ বিভিন্ন অংশ যেনে মুৰ্ধাবৰণ, দ্বাৰমুখ, ডাঙৰ ডাঙৰ খুটা, নানা তৰহৰ নক্সা কটা এই শিলৰ মন্দিৰৰ বিবিধ ভাগৰ নানা অংশ বিৰাট স্তূপাকাৰ হৈ অতীজৰ শিল্পী-কাৰিকৰসকলৰ কাৰ্যদক্ষতাৰ বিষয়ে আমাক সজাগ কৰি তোলে।

এই মহকুমাৰে আন এটা বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য মন্দিৰ হৈছে নেঘেৰিটিঙৰ শিৱমন্দিৰ। এই মন্দিৰটো পাচোটা মন্দিৰৰ সমষ্টি। বহুকাল আগৰেপৰা ইয়াত মন্দিৰ আছিল বুলি কথিত আছে। বুদ্ধি স্বৰ্গনাৰায়ণ ৰজাই অতীজৰ চিহ্নিত ঠাইতে নতুনকৈ মন্দিৰ সজায়। পিছত বানপানীৰ প্ৰকোপত এই মন্দিৰৰ ভালেমান ক্ষতি হোৱাত ৰাজেশ্বৰ সিংহই বৰ্তমানৰ শিৱমন্দিৰ পাহাৰৰ ওপৰত নিৰ্মাণ কৰায়। বৰ্তমান মন্দিৰটো ইটাৰে তৈয়াৰ কৰা হৈছে। পুৰণি মন্দিৰৰ কিছুমান শিল ওপৰলৈ উঠি যোৱা খট্‌খটিত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এইদৰে আমাৰ ইয়াত থকা মধ্যযুগৰ বা পৰৱৰ্তী মধ্যযুগৰ মন্দিৰসমূহ, যেনে সিদ্ধেশ্বৰ (শুৱালকুচি), কেদাৰ মাধৱ মন্দিৰ (হাজো), শিঙ্গিৰি (দৰং জিলা), আদি প্ৰায় মন্দিৰেই অতীজৰ শিলৰ মন্দিৰৰ ভগ্নাৱশেষৰ ওপৰতে সজা হৈছে। এতিয়া মধ্যযুগৰ শেষভাগত বা আহোম যুগত মন্দিৰৰ কথা উল্লেখ কৰি সেইকালৰ স্থাপত্যবিদ্যা বিষয়ে আলোচনা কৰা হব।

শিৱসাগৰ জিলাখন উজনি অসমত। মধ্যযুগৰ শেষ ছোৱাত অৰ্থাৎ আহোম যুগৰ নানা তৰহৰ কাৰুকাৰ্য-খচিত মঠ-মন্দিৰ, দৌল-দেৱালয়, ৰাজকাৰেং শিলৰ সাকো আদি অসংখ্য কীৰ্তিচিহ্নই সেই যুগৰ স্থাপত্যবিদ্যাৰ পৰিচয় দিয়ে। এই জিলাৰ বিভিন্ন ঠাইত আনকি চহৰৰ মাজতে উত্তম শ্ৰেণীৰ স্থাপত্যবিদ্যাৰ নিদৰ্শন আজিও জিলিকি আছে। সেই কালত সৰহ সংখ্যক উপকৰণ এই জিলাত থকাৰ কাৰণ হৈছে এয়ে যে আহোম ৰজাসকলৰ ৰাজধানী আদিৰপৰা এই জিলাতেই আছিল। গোটেই চহৰখনতে আৰু ওচৰে পাজৰে আহোম ৰজাসকলৰ কীৰ্তি-কলাপৰ অন্যতম নিদৰ্শন বিয়পি আছে আৰু ইহঁতে আহোম ৰজাসকলৰ নাম চিৰস্মৰণীয় কৰি ৰাখিছে।

এই প্ৰজাহিতকৰ কামবোৰ তেওঁলোকে কি উপায়ে কৰিছিল? ইমানবোৰ আলি-পদুলি, শিলৰ সাঁকো, দ'ল দেৱালয়, মঠ মন্দিৰ পৰিপাটিকৈ তৈয়াৰ কৰা সহজ কথা নহয়। উত্তৰত চমুকৈ ইয়াকে কব পাৰি যে দেশত সুখ-শান্তিয়ে বিৰাজ কৰি থকাৰ সময়ত যুঁজ-বাগৰৰ যেতিয়া কোনো লেঠাপিঠা নাথাকে তেতিয়া 'পাইক'বোৰক দেশৰ আৰু দহৰ হকে উন্নতি সাধনমূলক কামকাজত নিয়োগ কৰা হয়। 'পাইক' মানে হৈছে চমু চমু ভাৱে জনসাধাৰণ। প্ৰায় যোল্ল বছৰৰ পৰা পঞ্চাছ বছৰীয়া মানুহলৈকে এই শাৰীত ধৰা হয়। অৱশ্যে বিষয়া, পুৰোহিত, ওখ থাপৰ মানুহ ইয়াৰ ভিতৰত নপৰে।

বৰ্তমান উদ্ধাৰ কৰা ফলিলিপিৰপৰা দেখ দেখকৈ প্ৰমাণ পোৱা যায় যে বনমাল, বলবৰ্মা, ৰত্নপাল আদি নৱম শতিকাৰ কামৰূপৰ ৰজাসকলৰ দিনত ওখ ডাঙৰ গুৱনি শিলৰ মন্দিৰ, ৰাজকাৰেং আদি বহু পৰিমাণে নিৰ্মিত হৈছিল। অৱশ্যে আগতে কৈ অহা হৈছে যে সেই যুগৰ কোনো মন্দিৰ বা ৰাজপ্ৰাসাদ সম্পূৰ্ণ অৱস্থাত পোৱা হোৱা নাই।

এতেকে সেই যুগৰ স্থাপত্য বিদ্যাৰ বিষয়ে বহলাই লিখা কঠিন। মুঠতে উত্তৰ ভাৰতীয় স্থাপত্য বিদ্যাৰ লগতে ঘনিষ্ঠ ভাৱে সম্বন্ধ থকা বিভিন্ন শাখাবোৰৰ ভিতৰত অসমৰ স্থাপত্যবিদ্যাও এটা।

প্ৰাচীন কালত অসমীয়া শিল্পীসকলে সুচাৰুৰূপে শিলৰ সাঁকো তৈয়াৰ কৰিব পাৰিছিল....The design and style of architecture of this bridge, evidently belongs to a remote period in the annals of Kamrup and in its original structure at least must co-equal with the section of the ancient Brahmanical peoples, the remains of which are found so widely scattered throughout the length and breadth of Assam. (Major S. T. Hannay, Brief notice of the Sil Hako or stone bridge in the Tillah Kamrup J. A. S. B. No. 181 P. 29) হেনে চাহাবে উত্তৰ গুৱাহাটীৰপৰা ৮ মাইল দূৰত থকা শিলৰ সাঁকোখনৰ বিষয়ে সবিশেষ—এইখন অতি অতীজ কালতে সজোৱা হৈছিল বুলি মন্তব্য প্ৰকাশ কৰে। এইখন শিলৰ সাকোৰ ওপৰেদিয়েই ১২০৫-৬ চনত মহম্মদ ই বখ্‌টিয়াৰে সসৈন্যে পাৰ হয়। ১৮৯৭ চনৰ প্ৰবল ভূমিকম্পত এই সাকোখন ভাগি পৰে। আগতে কৈ অহা হৈছে যে আহোমসকলো শিলৰ সাঁকো আদি নিৰ্মাণ কৰাত পাকৈত আছিল। শিৱসাগৰ জিলাৰ নামদাঙৰ শিলৰ সাঁকোৱেই তাৰ প্ৰমাণ আজিলৈকে দাঙি ধৰি আছে।

প্ৰাসঙ্গিক টোকা

অঙ্গশিখৰ—মূল শিখৰৰ গাতে লাগি থকা শিখৰৰ অনুকৃতি।

অন্তৰাল (vestibule)—গৰ্ভ গৃহ আৰু মণ্ডপক সংযোজিত কৰা সৰু কুঠৰি বা পথ।

অধিষ্ঠান—ভেটি, বুনিয়াদ।

অলিন্দ (verandah)—বাৰান্দা, বহল পিৰালি।

অৰ্ধস্তম্ভ (pilaste)—মন্দিৰৰ প্ৰাচীৰৰ গাত খোদিত স্তম্ভৰ চানেকি। ই মুক্ত স্তম্ভ (free-standing pillar) নহয়, আৰু কাৰিকৰীৰ ফালৰ পৰা কোনো উদ্দেশ্য সাধন নকৰে। ইয়াক সাধাৰণতে স্থাপত্যত ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন হিচাপেহে লোৱা হয়।

অৰ্ধমণ্ডপ—আগ চ'ৰা ; সাধাৰণতে ইয়াত বেৰ নাথাকে।

আমলক—উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ শিখৰৰ শীৰ্ষ ভাগৰ অংশ বিশেষ। ই গ্ৰীৱাৰ ওপৰত অৱস্থিত আৰু আকৃতিত আমলখিটোৰ দৰে।

আয়ক—প্ৰাচীন বৌদ্ধ স্তূপৰ চাৰিফালে ওলাই থকা চাৰিটা পিৰালিৰ নিচিনা অংশ।

আয়তন—মূল বিমানৰ চাৰিওকাষে চাৰিটা পাৰ্শ্বৱিমান থাকিলে তাক পঞ্চায়তন আৰু বা সাতোটা পাৰ্শ্বৱিমান থাকিলে যথাক্ৰমে সপ্তায়তন আৰু অষ্টায়তন ৱিমান নামে জনা যায়।

কপোত (cornice)—চালৰ ঠিক তলভাগত প্ৰাচীৰৰ গাৰপৰা পথালিয়ে মাটিৰ লগত সমান্তৰাল ভাবে ওলাই থকা ধেনুভিৰীয়া অংশ। বৰষুণ বতৰত চৰাই বিলাকে, বিশেষকৈ মন্দিৰত থকা পাৰ চৰাইবিলাকে ইয়াৰ তলত আশ্ৰয় লয়। গতিকেই তাৰ নাম কপোত।

কুম্ভবল্লী—কলহ আৰু পল্লৱ। স্তম্ভৰ অংশ বিশেষ। বল্লী দ্ৰাবিড় মূলক শব্দ।

কুডু—তামিল শব্দ, অৰ্থ চৰাইৰ বাহ। কপোতত খোদিত বৃত্তাকাৰ ভাস্কৰ্য বিশেষ।

কূটৱিমান—চাৰিখন চাল ওপৰলৈ ক্ৰমে এটলীয়া হৈ এটা শীৰ্ষবিন্দুত লগ লাগি হোৱা ৱিমান।

গজপৃষ্ঠ ৱিমান—চাপাকৃতিৰ পাদ বিন্যাসেৰে নিৰ্মিত বিমান। ইয়াৰ এটা আগ হাতীৰ পিঠিৰ নিচিনা হেলনীয়া

গৰ্ভগৃহ—ৱিমানৰ ভিতৰৰ খালি ঠাই। ইয়াত বিগ্ৰহ স্থাপন কৰা হয়।

গোপানস—মাৰলী।

গ্ৰীৱা—উত্তৰাঞ্চলৰ দৌলৰ শিখৰৰ অংশ বিশেষ। ই ঠিক আমলকৰ তলত অৱস্থিত। দক্ষিণাঞ্চলৰ ৱিমানৰ শিখৰ আৰু কপোতৰ মাজৰ অংশক গ্ৰীৱা বোলে।

চাপ (Apse)—এট্য অৰ্ধবৃত্তৰ দুটা মূৰ সমান্তৰাল ভাবে বঢ়াই দিলে যি আকাৰ লব সেয়েই চাপ। চাপাকৃতি সেই আকৃতিৰ।

ছত্ৰাৱলী—স্তূপৰ শিৰত থকা ছত্ৰাকৃতি গঠন।

জঙ্ঘা—গৰ্ভগৃহক আগুৰি ৰখা ৱিমানৰ চাৰিবেৰ।

তল (Storey)—খলপা, মহল।

দেৱকোষ্ঠ (Niche)—জঙ্ঘাৰ বহিৰ্ভাগত অৰ্থাৎ প্ৰাচীৰত থকা নাতিগভীৰ ঘোপা বা খোল। ইয়াত দেৱদেৱী, নৰনাৰী ইত্যাদিৰ মূৰ্তি থাকে।

ধ্বজস্তম্ভ—পূজ্য দেৱতা বা দেৱীৰ প্ৰতীক সম্বলিত স্তম্ভ। ই মন্দিৰৰ সমুখত নাইবা মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনৰ একাষত থাকে।

নৱৰঙ্গ—এবিধ মহামণ্ডপ। ইয়াৰ মাজত থকা যোলটা স্তম্ভই ইয়াক নটা ভাগত ভগায়। গতিকে নৱৰঙ্গ।

নাসিকা—বাহিৰলৈ ওলাই থকা (Projected) তোৰণ সম্বলিত প্ৰবেশদ্বাৰ বা খিৰিকি।

তীড়বিমান—গজপৃষ্ঠ বিমানৰ আন এটা নাম।

পাদবিন্যাস (Ground plan)—নক্সা। ভিত্তিচিত্ৰ।

পোতিকা (Bracket)—স্তম্ভ আৰু চালৰ সংলগ্নস্থলত থকা অংশ বিশেষ।

মণ্ডপ—বেৰ থকা বা নথকা, স্তম্ভবিশিষ্ট খোটালী। ই মন্দিৰৰে এটা অংশ।

মহামণ্ডপ—অন্তৰাল আৰু মণ্ডপৰ মাজত অৱস্থিত স্তম্ভবিশিষ্ট খোটালী।

মেধি—স্তূপৰ নিম্নতম অংশ।

শালা ৱিমান—আয়ত পাদবিন্যাস আৰু নাওখুলীয়া চাল থকা ৱিমান।

শিৰ (Capital)—স্তম্ভৰ ওপৰ ভাগৰ অংশ বিশেষ।

হৰ্মিকা—বেদীকা পৰিবেষ্টিত স্তূপৰ ওপৰ ভাগ। ইয়াতে ছত্ৰাৱলী অৱস্থিত।

ৱিমান—মূল দৌল। ইয়াতে বিগ্ৰহ থাকে। ইয়াৰ চাৰিটা মূল অঙ্গ—অধিষ্ঠান, জঙ্ঘা, শিখৰ আৰু গৰ্ভগৃহ। অন্তৰাল, মণ্ডপ আদি ৱিমানৰ ভিতৰত নপৰে।

বহিৰ্ভাৰতত ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ প্ৰভাৱ

প্ৰাচীন ভাৰতীয় কলা আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰভা কেৱল ভাৰতবৰ্ষৰ (ভাৰত আৰু পাকিস্তানৰ) চাৰি সীমাতে আবদ্ধ নাছিল; ইয়াৰ প্ৰভাই সিংহল, ব্ৰহ্মদেশ, মালয়, শ্যাম, কম্বোডিয়া, জাভা, বালি দ্বীপ, তিব্বত আৰু চীন আদি এচিয়াৰ বিভিন্ন দেশ উদ্ভাসিত কৰিছিল। ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এই সম্প্ৰসাৰণ প্ৰধানকৈ দুটা কাৰণত ঘটিছিল: (১) বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰসাৰ, (২) ভাৰতীয়সকলৰ বিভিন্ন দেশত উপনিবেশ স্থাপন। সম্ৰাট অশোকে এচিয়াৰ বিভিন্ন ঠাইলৈ বৌদ্ধ প্ৰচাৰকসকল পঠাই বৌদ্ধধৰ্মৰ যি প্ৰসাৰৰ পথ সূচনা কৰি গ'ল সি পৰৱৰ্তী কালত মহাযানী আৰু হীনযানী শাখাৰ পৃষ্ঠপোষকসকলৰ প্ৰচেষ্টাত অধিক প্ৰশস্ত হৈ পৰিছিল। ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ বিশেষকৈ বুদ্ধৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰ মূৰ্তিৰ বিকাশত মহাযানী বৌদ্ধ সম্প্ৰদায়ৰ বিশেষ অৱদান আছে। পাছলৈ হীনযানীসকলেও মহাযানীসকলক এই বিষয়ত অনুসৰণ কৰিছিল। বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰসাৰৰ লগে লগে ভাৰতীয় ভাব, ভাৰতীয় চিন্তা, ভাৰতীয় দৰ্শন, কলাই জ্ঞাত আৰু অজ্ঞাতসাৰে বিভিন্ন দেশত প্ৰৱেশ আৰু প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে।

খ্ৰীষ্টাব্দৰ প্ৰাৰম্ভিক শতাব্দীৰপৰাই ভাৰতীয়সকলে বিশেষকৈ দাক্ষিণাত্যৰ ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সমুদ্ৰ পথেদি ব্ৰহ্মদেশ, মালয়, জাভা, বালি, কম্বোডিয়া আদি দক্ষিণ পুব এচিয়াৰ দেশসমূহলৈ বাণিজ্য আৰু ভাৰতীয় উপনিবেশ স্থাপনাৰ্থে গমনাগমন কৰিছিল। ফলত সেই দেশসমূহৰ লগত ভাৰতবৰ্ষৰ সাংস্কৃতিক আৰু বাণিজ্যিক সংযোগ স্থাপন হৈছিল। কোনো কোনো দেশত হিন্দু ৰাজ্য বা সাম্ৰাজ্যও প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। চীন, তিব্বত আদিত মহাযানী বৌদ্ধ ধৰ্মই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছিল, তাত হিন্দু ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰতিপত্তি ঘটা নাছিল। কিন্তু দক্ষিণ পুব এচিয়াৰ দেশসমূহৰ ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতিয়ে বৌদ্ধ ধৰ্মৰ লগে লগে প্ৰৱেশ লাভ কৰিছিল। এই দেশসমূহত বৌদ্ধ স্তূপ-মন্দিৰৰ উপৰিও হিন্দু দেৱ-দেৱীৰ মন্দিৰ আৰু ভাস্কৰ্যই গঢ় লৈ উঠিছিল। ভাৰতীয় স্থপতি কলা আৰু ভাস্কৰ্যই সেই দেশবোৰৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ গঠন আৰু নিৰ্মাণ কৌশলক প্ৰভূতভাবে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। ভাৰতীয় শিল্পকলাই ভাৰতবৰ্ষৰ বহিৰ্ভূত সেই দেশবোৰৰ শিল্পকলাৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশত কেনে ধৰণে অৰিহণা যোগাইছিল তাৰ চমু আলোচনা তলত দাঙি ধৰা হ'ল।

(ক) সিংহল

ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰপৰা চালে সিংহল আৰু ভাৰতৰ উল্লেখযোগ্য সাংস্কৃতিক সম্পৰ্ক ঘটে সম্ৰাট অশোকৰ দিনত। তেওঁ ভায়েক মহীন্দ (মহেন্দ্ৰ) আৰু ভনীয়েক সংঘমিতাক (সংঘমিত্ৰা) সিংহল দ্বীপলৈ বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰৰ কাৰণে প্ৰেৰণ কৰিছিল। মহীন্দই সিংহলৰ ৰাজধানী অনুৰাধাপুৰত বোধিবৃক্ষৰ শাখাও ৰোপণ কৰিছিল। সিংহলৰ ৰজা দুট্ঠ গামনিয়ে (খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতাব্দী) তেওঁৰ দিনৰ-বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰত বিশেষ উৎসাহ আৰু নিষ্ঠা প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। পৰা খ্ৰীষ্টীয় ত্ৰয়োদশ শতিকালৈকে সিংহলৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠে। দক্ষিণভাৰতৰপৰা তামিলভাষী বহুলোকে সিংহলত বসতি কৰিবলৈ লোৱাৰ ফলতো ভাৰতীয় প্ৰভাৱ সেই দেশত বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰে। সিংহলত বৌদ্ধ ধৰ্ম জীৱন্ত ৰূপত প্ৰৱাহিত হৈ অহা কাৰণে প্ৰাচীন বৌদ্ধধৰ্মীয় স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যই এতিয়াও জনতাৰপৰা শ্ৰদ্ধা আৰু ভক্তি আকৰ্ষণ কৰে। সিংহলৰ প্ৰথম ৰাজধানী অনুৰাধাপুৰ এতিয়া অৰণ্যসমাকীৰ্ণ, এই ঠাই প্ৰাচীন স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰে পৰিপূৰ্ণ। হেজাৰ ডেৰ হেজাৰ বছৰ পূৰ্বে অনুৰাধাপুৰ মন্দিৰ, প্ৰাসাদ, স্তূপ আদিৰে যেনে পৰিপূৰ্ণ জীৱন্ত আছিল, আজি হয়তো তাৰ মৃতকঙ্কালটোহে আছে। কিন্তু ভগ্নাৱশেষৰপৰাই অনুৰাধাপুৰৰ গাম্ভীৰ্য, সৌন্দৰ্য আৰু শিল্পমাধুৰ্য অনুমান কৰিব পাৰি।

অনুৰাধাপুৰৰ প্ৰথম দৰ্শনীয় শিল্পনিৰ্মাণ হ'ল ইয়াৰ স্তূপ বা দাগোবসমূহ। ধাতু+গৰ্ভ এই দুটা সংস্কৃত শব্দৰ মিশ্ৰণৰ ফলত দাগোব শব্দৰ সৃষ্টি হৈছে বুলি পণ্ডিতসকলৰ অনুমান। কোনোটো পদুমকলিৰ আকৃতি, কোনোটো ঘণ্টাকৃতি। এই দাগোবসমূহ ৩টা স্তৰত বিভক্ত—সোপানযুক্ত বৰ্তুলাকাৰ ভিত্তি, অৰ্ধ অণ্ডাকৃতি মধ্যাৱয়ৱ আৰু তাৰ ওপৰত স্তৰানুক্ৰমে সৰু হৈ যোৱা বৰ্গাকৃতিৰ শীৰ্ষভাগ আৰু তাৰ ওপৰত ইটোৰ ওপৰত সিটোকৈ বহুৱাই থোৱা বৰ্তুলাকাৰ আঙঠিৰ ওপৰত যষ্টি। বৌদ্ধ দৰ্শনত উল্লেখ কৰা অস্তিত্বৰ তিনিটা অৱস্থা আৰু ত্ৰিশৰণলৈ দাগোবৰ তিনিটা স্তৰে ইঙ্গিত কৰে বুলি কোনো কোনো পণ্ডিতৰ ধাৰণা। এই দাগোব বা স্তূপসমূহৰ প্ৰাথমিক আদৰ্শ যোগাইছিল সাঁচী আৰু অমৰাৱতীৰ স্তূপে, অৱশ্যে সিংহলৰ স্তূপসমূহ ভাৰতীয় স্তূপৰ একেবাৰে প্ৰতিৰূপ বুলি কব নোৱাৰি।

স্তূপবোৰৰ লগতে সংযুক্ত বিহাৰবোৰো সিংহলী শিল্পৰ অন্যতম প্ৰাচীন নিদৰ্শন। আয়তক্ষেত্ৰাকৃতিৰ এই ভিক্ষুনিবাসসমূহ চাৰিসিৰীয়া আৰু আধসিৰীয়া শাৰী

শাৰী স্তম্ভৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। প্ৰত্যেক স্তম্ভৰ শিৰোদেশ (capital) পদুম ফুলৰ গঢ়ত নিৰ্মাণ কৰা। যক্ষ আৰু যক্ষিণীৰ মূৰ্তি স্তম্ভৰ সেই শিৰোদেশত স্থাপন কৰা আছে। এনে প্ৰাচীন বিহাৰৰ ভিতৰত ৰজা দুট্ঠ গামনিয়ে সজোৱা অনুৰাধাপুৰৰ 'লোহ প্ৰাসাদ' (লৌহ প্ৰাসাদ) উল্লেখযোগ্য। এই বিৰাট বিহাৰৰ এতিয়া মাত্ৰ অৱশিষ্ট আছে যোল শ শিলৰ স্তম্ভ। সিংহলৰ প্ৰাচীন ঐতিহাসিক কাব্য 'মহাবংশ' মতে এই বিহাৰ ন-তলীয়া আছিল। কেৱা থলপীয়া এই বিহাৰৰ কিছু সাদৃশ্য হয়তো মামল্লপুৰৰ ধৰ্মৰাজ ৰথৰ লগত আছে। অনুৰাধাপুৰৰ অলপ ওপৰৰ মিহিনতলে নামৰ ঠাইত অৱস্থিত স্তূপটো সাৰনাথৰ ধামেখ্ স্তূপৰ লগত ৰিজাব পাৰি।

ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত সিংহল পূৰ্ণমাত্ৰাই ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ ওচৰত ঋণী। খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয়-তৃতীয় শতিকা মানৰ ৰুৱমৱেলি দাগোবৰ অধোভাগৰ চাৰিকাষে খোদিত আৰু সংস্থাপিত বুদ্ধমূৰ্তিৰ চানেকি আৰু গঠন ৰীতি আৰু শিল্পকলাৰ নিদৰ্শন অমৰাৱতীৰ বুদ্ধমূৰ্তিৰ অনুৰূপ। এই বুদ্ধমূৰ্তিবোৰৰ বিশাল গঠন, গাম্ভীৰ্য উত্তৰ-আন্ধ্ৰ বুদ্ধমূৰ্তিৰ সাদৃশ্যত নিৰ্মিত বুলি সহজে ধৰিব পাৰি। মূৰ্তিৰ অলংকৰণ আৰু দক্ষিণোপবীতিকৈ লোৱা উত্তৰীয় বস্ত্ৰই ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ অনুপ্ৰেৰণাকে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। থিয় হৈ থকা বুদ্ধ মূৰ্তিতকৈ ধ্যানাসন বুদ্ধমূৰ্তি কেইটা সৌন্দৰ্য, প্ৰশান্তি আৰু গাম্ভীৰ্যৰ ফালৰপৰা অধিক আকৰ্ষণীয়। উত্তৰীয়বস্ত্ৰৰ কোঁচ, অৱয়ৱৰ বিশাল গঠন, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত স্বচ্ছ পাৱাৰক (transparent mantle), শামুকৰ খোলাৰ দৰে কেশবিন্যাস আদিয়ে কুশান আৰু মথুৰা ভাস্কৰ্যলৈকে ইঙ্গিত দিয়ে। মুঠতে অনুৰাধাপুৰৰ ভাস্কৰ্য অমৰাৱতী, মথুৰা, সাৰনাথ আদিৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠিছিল বুলি অনুমান কৰিবৰ যথেষ্ট থল আছে।

বুদ্ধমূৰ্তিৰ বাহিৰেও অনুৰাধাপুৰত দেৱাল বা তোৰণদ্বাৰত খোদিত দ্বাৰপাল মূৰ্তি উল্লেখযোগ্য। জোঙা উষ্ণীষ আৰু বিশদ অলংকৰণ সহ সুগঠিত দ্বাৰপাল মূৰ্তিয়ে গুপ্তযুগৰ বোধিসত্ত্বৰ মূৰ্তিলৈ মনত পেলাই দিয়ে। অনুৰাধাপুৰৰ ভাস্কৰ্যৰ আন এটা নিদৰ্শন হল দেৱালয় বা বিহাৰৰ প্ৰতোলিত থকা অৰ্দ্ধচন্দ্ৰাকৃতি, কাৰুকাৰ্যখচিত, নানা জীৱজন্তু-ফুলপাতেৰে খোদিত চন্দ্ৰশিলাফলক সমূহ (moon-stones)। এই চন্দ্ৰশিলাফলকে মৌৰ্যস্তম্ভত অঙ্কিত জীৱজন্তু-ফুলপাতলৈ মনত পেলাই দিয়ে। অনুৰাধাপুৰৰ ইসুৰমণীয় বিহাৰত পাহাৰৰ শিলপট্টত কটা

পৰ্জন্য, অগ্নি আদিৰ মূৰ্তিৰ লগত ভাৰতৰ দক্ষিণপূবৰ পল্লৱ ভাস্কৰ্য ৰীতিৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া। এই ভাস্কৰ্যসমূহ খ্ৰীষ্টীয় তৃতীয় শতিকাৰপৰা অষ্টম শতিকাৰ ভিতৰত খোদিত হৈছিল।

সিংহলৰ প্ৰাচীন চিত্ৰাঙ্কনৰ নিদৰ্শন পোৱা গৈছে সীগিৰিয় (সিংহগিৰি) পাহাৰত। পাহাৰৰ গুহাত অঙ্কিত এই চিত্ৰাঙ্কনসমূহ খ্ৰীষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতিকাৰ বুলি নিৰ্ণীত হৈছে। এই দেৱাল আৰু ভিত্তিচিত্ৰসমূহ অপ্সৰা, দেৱতা আৰু কিন্নৰ-কিন্নৰীৰ যেন শোভাযাত্ৰাহে। ৰং আৰু ৰূপৰ অপূৰ্ব প্ৰয়োগ চিত্ৰসমূহত লক্ষ্য কৰা যায়। পীন স্তন, খামুচীয়া কঁকাল বলিত কৰিকৰ সদৃশ হস্ত পুষ্পনিভ হস্তাঙ্গুলি, জোঙা নাক অৰ্ধ নিমীলিত পদুমপহীয়া চকু চিত্ৰসমূহৰ নাৰীত দেখা যায়। অজন্তাত অঙ্কিত আৰু অমৰাৱতীত খোদিত নাৰী সৌন্দৰ্যৰপৰা ইয়াক পৃথক বুলি কব নোৱাৰি। সীগিৰিয় চিত্ৰাঙ্কনত সাধাৰণতে মুখৰ চাৰি-তৃতীয়াংশ দৰ্শনীয় কৰি তোলা হৈছে। অৱশ্যে কোনো কোনো চিত্ৰত পূৰ্ণমুখাৱয়বো ৰূপায়িত হৈছে। ডাৱৰৰ মাজেদি আত্মপ্ৰকাশ কৰা বিমানচাৰী মূৰ্তিবোৰৰ দেহৰ ওপৰ ভাগত কোনো বস্ত্ৰ নাই যদিও অলংকৰণ আৰু মালা আদিৰ প্ৰাচুৰ্য লক্ষ্য কৰা যায়। প্ৰাচীন ভাৰতীয় ভিত্তি চিত্ৰৰে সীগিৰিয় চিত্ৰকলা স্থানীয় অভিব্যক্তি বুলি কব পাৰি।

খৃষ্টীয় অষ্টম শতিকাত ৰাজধানী ৰূপে অনুৰাধাপুৰ পৰিত্যক্ত হয়। অষ্টম শতিকাৰপৰা ত্ৰয়োদশ শতিকালৈকে পল্লোনাৰুৱত ৰাজধানী পতা হয়। এই নগৰৰ ধ্বংসাৱশেষ সিংহলৰ উত্তৰপূৱ কোনৰ অটব্য অৰণ্যত এতিয়া দেখা যায়। ৰজা পৰাক্ৰম বাহুৰ (১৬৬৪-৯৭) দিনত পলোনাৰুৰ শৈল্পিক সৌন্দৰ্যত জিলিকি উঠিছিল। এই ঠাইৰ উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্যৰ ভিতৰত প্ৰথমতে চকুত পৰে 'গল বিহাৰ'ৰ শায়িত অৱস্থাত থকা বিৰাট বুদ্ধমূৰ্তি। ৫০ ফুট দীঘল মহাপৰিনিৰ্বাণপ্ৰাপ্ত বুদ্ধ মূৰ্তি অনুৰাধাপুৰত থিয় হৈ থকা বুদ্ধমূৰ্তিৰে বিৰাট শায়িত ৰূপ বুলি কব পাৰি। ইয়াৰ কাষতে থিয় হৈ থকা ২৫ ফুট ওখ আন এটি বুদ্ধমূৰ্তিও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। ৰজা দীৰ্ঘশ্মশ্ৰুযুক্ত পৰাক্ৰম বাহুৰ মূৰ্তিত মৌৰ্য যুগৰ যক্ষমূৰ্তিৰ অৱয়ৱ-গুৰুত্ব আৰু শক্তিমত্তা লক্ষ্য কৰা যায়।

পল্লোনাৰুৱৰ স্থাপত্যকলাই বিশেষ উৎকৰ্ষ লাভ কৰে ৰজা নিম্নঙ্কমল্লৰ দিনত (১১৯৮-১২০৭)। ৰাজধানীৰ মাজভাগত এটা বৃহৎ আয়তক্ষেত্ৰত বহুতো প্ৰাসাদ, অট্টালিকা, স্তূপ (থূপাৰাম) মণ্ডপ আদিৰ

ধ্বংসাৱশেষ সংৰক্ষিত হৈছে। এই ঠাইত বিভিন্ন প্ৰকাৰ ইমানবোৰ অট্টালিকা থূপ থাই আছে যে সকলোবিলাকৰ পৰিচয় দিয়া একপ্ৰকাৰ অসম্ভৱ কথা। 'সাত মহল পাসাদ'. 'হাত-দ-গে', "ৱ-দ-গে", "নিসঙ্কলতা মণ্ডপ", 'থূপাৰাৰ' আদি কৰি স্থপতিকলাৰ ভালেখিনি সুন্দৰ নিদৰ্শন একে ঠাইতে থূপ খাই আছে। 'সাতমহল পাসাদ' সাতখলপীয়া পিৰামিড-আকৃতিৰ অট্টালিকা; বাস্তুশাস্ত্ৰত এনে সাতখলপীয়া মন্দিৰ বা প্ৰাসাদক মেৰু প্ৰাসাদ আখ্যা দিছে। ৱাস্তুবিস্থা বিশাৰদসকলৰ মতে এনে ধৰণৰ অট্টালিকাক 'মেৰু মন্দিৰ বা মেৰু প্ৰাসাদ' বোলা হয়, কিন্তু ভাৰতবৰ্ষত 'সাতমহল পাসাদ'ৰ অনুৰূপ নিৰ্মাণ লক্ষ্য কৰা নেযায়। বৰং এই ধৰণৰ নিৰ্মাণৰীতি কম্বোডিয়াত লক্ষ্য কৰা যায়। হাত-দ-গে (অষ্ট অৱশিষ্টৰ ঘৰ, House of Eight Relics) চাৰিকোণীয়া বহল শিলাপট্টৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত আয়তক্ষেত্ৰাকৃতি মন্দিৰৰ অধিষ্ঠানৰ (basement) চাৰিকাষে বহি থকা সিংহৰ মূৰ্তি কটা আছে আৰু দুৱাৰমুখত দ্বাৰপালৰূপে দুটা নাগ থিয় হৈ আছে। দেৱালৰ ওপৰভাগ হংসমিথুনৰ দ্বাৰা অলংকৃত। এই অট্টালিকাৱশেষৰ অলপ ওচৰতে 'ৱত-দ-গে'; সিংহলী স্থাপত্যৰ ই এটা উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। ইয়াত তথাগতৰ দাঁত সংৰক্ষিত আছে, সেই কাৰণেই ই 'দন্তাৱশিষ্টৰ ঘৰ' নামে অভিহিত (দন্ত > দাঁৰ)। বৰ্তুলাকাৰ ভিত্তিৰ ওপৰত এই সৌধ প্ৰতিষ্ঠিত। অনুৰাধাপুৰৰ থূপাৰামৰ আদৰ্শতে এই সৌধ নিৰ্মিত বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। শাৰী শাৰী স্তম্ভ, বিভিন্ন স্তৰৰ প্ৰদক্ষিণ পথ, হাহকণীয়া শিখৰ (dome) বিভিন্ন অংশৰ পাৰস্পৰিক সুসৌষ্ঠৱ এই অট্টালিকাৰ বিশেষত্ব। স্তূপৰ চাৰি দ্বাৰত ধৰ্মচক্ৰৰ অৱস্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়। পল্লোনাৰুৱৰ উত্তৰত অৱস্থিত "উত্তৰ মন্দিৰ"ৰ (Northern temple) নিৰ্মাণ-ৰীতিত চোল স্থাপত্য কলাৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। জাতকৰ গল্পসমূহ ইয়াৰ দেৱালত অঙ্কিত; সীগিৰিয় চিত্ৰাঙ্কনৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব।

পল্লোনাৰুৱত হিন্দুমন্দিৰৰ ধ্বংসাৱশেষো লক্ষ্য কৰা যায়। 'শিৱ-দেৱল' নামেৰে অভিহিত হিন্দু মন্দিৰ কেইটা সম্ভৱতঃ একাদশ শতিকাত চোল শাসনত নিৰ্মিত হয়। এই মন্দিৰ তাঞ্জোৰৰ বৃহদীশ্বৰ মন্দিৰৰ আদৰ্শত অনুষ্টুপীয়া ৰূপত নিৰ্মাণ কৰা হয়।

এই হিন্দুমন্দিৰৰ লগত জড়িত মূৰ্তিসমূহৰ সৰহভাগেই তামিলদেশীয় শিল্পীৰ দ্বাৰা নাইবা তামিল মূৰ্তি শিল্পৰ আদৰ্শত নিৰ্মিত হয়। 'পত্তিনী দেৱী'ৰ মূৰ্তি 'সুন্দৰ মূৰ্তি স্বামী'ৰ মূৰ্তি নটৰাজৰ মূৰ্তি এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

খ্ৰীষ্টীয় ত্ৰয়োদশ শতিকাত পল্লোন্নাৰুৱ তামিলবিলাকে জয় কৰে আৰু ৰাজধানী স্থানান্তৰিত কৰা হয়। কান্দি আদি বিভিন্ন ঠাইত কিছু প্ৰাচীন ধ্বংসাৱশেষ বা পুৰণি কীৰ্তিচিহ্ন আছে যদিও শিল্পকলাৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা উল্লেখযোগ্য নহয়। ভাৰতবৰ্ষৰ লগত ঘনিষ্ঠ সাংস্কৃতিক সম্পৰ্ক ক্ষীণ হৈ অহাৰ লগে লগেই সিংহলৰ কলাৰ ক্ষেত্ৰতো দুৰ্বলতাই দেখা দিয়ে।

(খ) কম্বোডিয়া

১৮৬০ খৃষ্টাব্দত মুহ' (Mouhat) নামৰ এজন ফৰাচী উদ্ভিদ্‌তত্ত্ববিদে ইন্দোচীনৰ মেকং নদীৰ পাৰৰ গভীৰ অৰণ্যৰ মাজত জনপ্ৰাণীশূন্য পৰিত্যক্ত বিৰাট মন্দিৰ প্ৰাসাদ আৰু অট্টালিকাৰ ধ্বংসাৱশেষ দেখিবলৈ পায়। এই আবিষ্কাৰে এচিয়াৰ দক্ষিণপূব অঞ্চলৰ সাংস্কৃতিক ইতিহাসত নতুন পোহৰ পেলায় আৰু ইতিহাসৰ ৰচনাৰ ধাৰাত গভীৰ পৰিবৰ্তন আনে। এইদৰে আকস্মিকভাৱে আবিষ্কৃত কম্বোডিয়াৰ প্ৰাচীন পৰিত্যক্ত নগৰ, কিন্তু এসময়ত মন্দিৰ আৰু প্ৰাসাদেৰে সমাকীৰ্ণ অঙ্কৰ (Angkar) এতিয়া পৃথিৱীৰ অন্যতম আকৰ্ষণৰ বস্তু। ভাৰত আৰু কম্বোডিয়াৰ সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কৰ ইতিহাস ৰচনাত উক্ত আবিষ্কাৰে নতুন অধ্যায় সংযোগ কৰিছে।

চীনদেশীয় কিম্বদন্তি মতে খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতাব্দীত কৌণ্ডিন্য নামেৰে ব্ৰাহ্মণে স্থানীয় এগৰাকী নাগকন্যাক সিংহাসনত বহুৱাই প্ৰথম ইন্দোচীন ৰাজ্য স্থাপন কৰে। এই কিম্বদন্তিৰ ঐতিহাসিক মূল্য যিয়েই নহওক কম্বোডিয়া অঞ্চলত যে ভাৰতীয় সংস্কৃতিয়ে খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম কেই শতাব্দীতে খোপনি পুতিছিল সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। ভাৰতীয় ঔপনিবেশিকসকলে খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম কেই শতাব্দীত মালয়, কম্বোডিয়া, শ্যাম, জাভা আনকি চেলেবিচ দ্বীপতো যে প্ৰৱেশ কৰিছিল সেই বিষয়ে ভাস্কৰ্য, স্থাপত্য, জনশ্ৰুতি আৰু প্ৰাচীন নৃত্য গীতে প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতাব্দীৰপৰা সপ্তম শতাব্দীলৈকে

যিসকল ৰজাই কম্বোডিয়া অঞ্চলত ৰাজত্ব কৰিছিল। তেওঁলোকে বৰ্মণ উপাধি গ্ৰহণ কৰিছিল। এই কালছোৱাক ইতিহাসত 'ইন্দোখেমৰ বা পূৰ্ব-খেমৰ যুগ বুলি কোৱা হয়।

'পূৰ্ব-খেমৰ' যুগৰ সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰৰূপে সম্বোৰ আৰু প্ৰেই-কুক নামৰ ঠাই দুখন উল্লেখযোগ্য। চাইগনৰপৰা অঙ্কৰলৈ যোৱা বাটৰ কাষত, গভীৰ অৰণ্যত এই দুখন প্ৰাচীন নগৰ অৱস্থিত আছিল। এই ঠাই দুখনত ভালেখিনি প্ৰাচীন মন্দিৰৰ অৱশিষ্ট দেখা যায়। বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ নাইবা আয়তক্ষেত্ৰাকাৰ ভিত্তিৰ ওপৰত ক্ৰমে ওপৰলৈ সৰু হৈ যোৱা শিখৰ প্ৰদেশ প্ৰতিষ্ঠিত। দুৱাৰৰ চৌকাঠত মগৰ আৰু দেৱালৰ পেনেল সমূহত সেই মন্দিৰৰে এটি ক্ষুদ্ৰ আকৃতি খোদিত আছে। পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে যে পূৰ্বতে এই মন্দিৰথ্‌পত লিঙ্গ নাইবা মূৰ্তি প্ৰতিষ্ঠিত আছিল। মন্দিৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰধান উপাদান ইটা, মন্দিৰৰ বহিৰ্ভাগ বিভিন্ন সাঁচ বা ৰূপত কাটি বা গঢ় দি অলংকৰণ কাৰ্য্যতো ইটা এই মন্দিৰবোৰত ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়। বেয়ঙত (Bayong) অৱস্থিত প্ৰাচীন শিৱমন্দিৰৰো প্ৰধান উপাদান ইটা। এই মন্দিৰটো খ্ৰীষ্টীয় সপ্তম শতাব্দীমানত নিৰ্মিত হয়। এই মন্দিৰৰ নিৰ্মাণৰীতিৰ দক্ষিণভাৰতৰ মন্দিৰ নিৰ্মাণৰীতি বা গঠনৰ লগত বহুতো সাদৃশ্য আছে। দক্ষিণভাৰতৰ মন্দিৰৰ বেসৰ মুখচ, মামল্লপুৰৰ ৰথৰ দৰে একাধিক তলাত বিভক্ত বেয়ঙৰ মন্দিৰত পূৰ্ণমাত্ৰাই ভাৰতীয় সাঁচ বিদ্যমান। তদুপৰি চৈত্য-বাতায়ন, আৰু প্ৰদক্ষিণ পথে ইয়াৰ ভাৰতীয় মূল প্ৰতিষ্ঠা কৰে।

খ্ৰীষ্টীয় অষ্টম শতাব্দী অৱধি নিৰ্মিত যিবোৰ মূৰ্তি বা ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন ইন্দোচীনত আবিষ্কৃত হৈছে সেইবোৰৰ লগত গুপ্ত যুগৰ ভাস্কৰ্যৰ অতিমাত্ৰাই সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। সম্ভৱতঃ ভাৰতীয় শিল্পী সেই দেশলৈ আমদানি কৰি মূৰ্তিশিল্প প্ৰৱৰ্ত্তন কৰা হৈছিল। কম্বোডিয়াৰ ইতিহাসত হিন্দু আৰু বৌদ্ধধৰ্মই বিভিন্ন সময়ত প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়। ধৰ্মৰ প্ৰাধান্য অনুসৰি শিল্পকলাও কেতিয়াবা হিন্দু-প্ৰধান আৰু কেতিয়াবা বৌদ্ধ-প্ৰধান হৈ পৰিছে। বুদ্ধমূৰ্তিৰ ধেনুভিৰীয়া ভ্ৰূ, পদুমপহীয়া চকু ধ্যানস্তিমিত প্ৰশান্ত মুখমণ্ডল, স্বচ্ছ আৱৰণ আদিয়ে ভাৰতীয় বুদ্ধমূৰ্তিলৈ বিশেষকৈ গুপ্ত যুগৰ বুদ্ধমূৰ্তিলৈও মনত পেলাই দিয়ে। সম্বৰ নামৰ ঠাইৰ কাষত পোৱা

দণ্ডায়মান হৰিহৰৰ মূৰ্তিত উত্তৰ-আন্ধ্ৰ বা পল্লৱ মূৰ্তি কলাৰ প্ৰভাৱ থকা যেন অনুমান হয়।

খ্ৰীষ্টীয় নৱম শতাব্দীৰপৰা একাদশ শতাব্দীলৈকে এই কালছোৱাক কম্বোডিয়াৰ শিল্পকলাৰ ক্লাছিকেল যুগৰ প্ৰথম স্তৰ বুলি কোৱা হয়। খেমৰ শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জীও নৱম শতাব্দীৰপৰাই আৰম্ভ হৈছে। এই খেমৰ শিল্পকলাৰ ভাৰতীয় আৰু স্থানীয় ৰীতিৰ সামগ্ৰিক সংমিশ্ৰণ ঘটে। লোলেই (Lolei) নামে ঠাইৰ শিৱ আৰু পাৰ্বতীৰ মন্দিৰ ক্ৰুশাকৃতিৰ পাদবিন্যাসৰ (ground plan) ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াৰ নাসিকা চাৰিটা বাহুৰ দৰে মূল মন্দিৰৰপৰা আগবাঢ়ি গৈছে। দ্ৰাবিড় স্থাপত্যৰ দৰে এটা তলাৰ ওপৰত আন এটা তলা (storey) নিবেশিত হৈছে আৰু বিভিন্ন তলা ওপৰলৈ ক্ৰমে সৰু হৈ গৈছে। সৰ্বোপৰি ইঁহকনীয়া এটা স্তূপিকা লক্ষ্য কৰা যায়।

ক্লাচিকেল যুগৰ অৰ্থাৎ খেমৰ শিল্পৰীতিৰ প্ৰথম স্তৰত এবিধ নতুন ৰীতিৰ সৌধ বা মন্দিৰ আৰম্ভ কৰা হয়। এয়ে হৈছে সোপানযুক্ত পিৰামিডীয় মেৰু মন্দিৰশ্ৰেণী। পৌৰাণিক মেৰু পৰ্বতৰ কাল্পনিক আকাৰৰ আদৰ্শত এই মন্দিৰশ্ৰেণী নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। এই ধৰণৰ সৰহভাগ মেৰু মন্দিৰ দেৱৰাজ মন্দিৰ ৰূপেও জনা যায়। কম্বোডিয়াৰ ৰজাসকলক বিষ্ণু বা শিৱৰ অৱতাৰ বুলি ধৰা হৈছিল। ৰজাসকলক দেৱৰাজ বুলি অভিহিত কৰা হৈছিল। লিঙ্গ বা মূৰ্তিক ৰজা আৰু দেৱতাৰ প্ৰতীক বুলি ধৰি লৈ পূজা-অৰ্চনা কৰা হৈছিল। গতিকে দেৱৰাজ জাতীয় মন্দিৰসমূহ দেৱতা আৰু ৰজাৰ প্ৰতীক অৰ্চনাৰ স্থল। ওচৰা-উচৰিকৈ বিভিন্ন সময়ত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা কম্বোডিয়াৰ প্ৰাচীনতম ৰাজধানী যশোধৰপুৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে যশোবৰ্মনে (৮৮৯-৯১০)। এই ঠাইত স্লোম বখেং নামৰ বৃহৎ দেৱৰাজ মন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠিত। যশোবৰ্মনে এই মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰায়। ইয়াৰ পাছত ৰজা জয় বৰ্মণে দ্বাদশ শতাব্দীত অঙ্কৰ থমত (Angkar thom) ৰাজধানী প্ৰতিষ্ঠা কৰে; অঙ্কৰ থমৰ কেন্দ্ৰস্থল হ'ল বেয়ং য'ত বহুতো মন্দিৰৰ ভগ্নাৱশেষ পোৱা যায়। অঙ্কৰ থমৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য মন্দিৰ তকেওৱ (Takeo) বৃহৎ শিৱ মন্দিৰ। এই মন্দিৰৰ উৰ্ধতন স্তৰত শিৱৰ অষ্টমূৰ্তিৰ নামত আঠোটা শিখৰ প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। আগতে কৈ অহা হৈছে যে কম্বোডিয়াৰ

মন্দিৰসমূহ সাধাৰণতে ওপৰলৈ ক্ৰমাগত আকাৰত সৰু হৈ যোৱা থাক বা স্তৰত বিভক্ত, একেবাৰে ওপৰতহে শিখৰসমূহ নিৰ্মাণ কৰা হয়।

তৃতীয় মন্দিৰ নগৰ হ'ল অঙ্কৰৱাত্ (Angkar wat) এই নগৰ ৰজা সূৰ্যবৰ্মনে (১১১২—১১৫২) প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ইয়াত কম্বোডিয়াৰ স্থাপত্য শিল্পৰ সৰ্ববৃহৎ আৰু সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন অঙ্কৰৱাত মন্দিৰ অৱস্থিত। এই মন্দিৰৰ বহিসীমাৰ পৰিধি আঢ়ৈ মাইল। ফণা বিস্তাৰ কৰি থকা এশাৰী বৃহৎ নাগে মন্দিৰৰ ভিতৰ সীমালৈ যোৱা পথ অলংকৃত কৰি ৰাখিছে। শিলেৰে নিৰ্মিত মন্দিৰ-ভিত্তিৰ বাহু (side) তিনি হেজাৰ ফুট দীঘল। কেবাটাও থাক বা স্তৰত (terrace) গোটেই মন্দিৰটো পৰিকল্পিত হৈছে। প্ৰত্যেকটো স্তৰতে বিশাল প্ৰদক্ষিণ পথ (gallery), সোপানশ্ৰেণী আৰু প্ৰত্যেক কোণত একোটি শিখৰযুক্ত মন্দিৰ বিৰাজমান। এনেকৈ কেবাটাও স্তৰ আৰোহণ কৰাৰ পিছত মূল মন্দিৰ থকা শেষ স্তৰত উপনীত হোৱা যায়। আৰোহণ পথ (steps, or staircases) প্ৰদক্ষিণ-পথ, মন্দিৰপ্ৰাঙ্গণ, শিখৰযুক্ত মন্দিৰৰ শাৰী, মন্দিৰৰ প্ৰাচীৰত কাটি খোৱা বিষ্ণু সম্পৰ্কীয় আখ্যান, ৰামায়ণৰ কাহিনী আৰু যমপুৰীৰ কাহিনী কেন্দ্ৰস্থ মন্দিৰত থকা দেৱৰাজৰ মূৰ্তি আৰু তাৰ কাষত থকা সাগৰমন্থনৰ প্ৰতীক আদিয়ে দৰ্শকৰ মনত এই মন্দিৰৰ বিশালতা, বিচিত্ৰতা আৰু বিস্ময়াৱহতাৰ চিত্ৰ আঁকি দিয়ে। ভাৰতীয় মন্দিৰ-নিৰ্মাণৰ আৰ্হিত নিৰ্মিত কেন্দ্ৰীয় বিৰাট মন্দিৰৰ অনুৰূপ, কিন্তু তুলনামূলকভাবে মূল কেন্দ্ৰস্থ মন্দিৰতকৈ সৰু এচাম অঙ্গশিখৰৰ প্ৰত্যেক স্তৰৰ বিভিন্ন কোণত অৱস্থান কৰিছে। প্ৰধান মন্দিৰত উপনীত হবলৈ বহু চত্বৰ, অলিন্দ আদি অতিক্ৰম কৰি যাব লাগে। এই বিশাল মন্দিৰৰ চাৰিওকাষে পাথৰৰ দেৱাল আৰু তাৰ বিভিন্ন স্থানত তোৰণ আৰু অন্তৰাল বিদ্যমান। শিখৰযুক্ত মন্দিৰৰাজিৰ মূল আদৰ্শ ভাৰতীয় হলেও ভাৰতীয় শিখৰ মন্দিৰৰ লগত প্ৰভেদ এইখিনিতে যে ইয়াৰ ভিত্তিস্থান চতুষ্কোণীয় বা আয়তাকাৰ, বৰ্তুলাকাৰ বা তৰাচানেকীয়া নহয়।

ভাস্কৰ্য সম্পৰ্কে এই কথা কব পাৰি যে সম্বৰ নামে ঠাইত প্ৰতিষ্ঠিত মন্দিৰ প্ৰাচীৰত নিৱেশিত বা খোদিত মূৰ্তি আৰু অলংকৰণসমূহত অমৰাৱতী ভাস্কৰ্যৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। তদুপৰি আঙ্কৰৱাতৰ পেনেল, চৌকাঠ আৰু বৰত ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ কাহিনী, বিষ্ণুৰ অৱতাৰ আদিৰ মূৰ্তি, অমৃতমন্থন

আদিৰ খোদিত চিত্ৰই ভাৰতীয় প্ৰভাৱলৈ আঙুলিয়াই দিয়ে। অপ্সৰামূৰ্তিৰ কেশভূষণ, মুদ্ৰা বা ভঙ্গিমাত (Pose) ভাৰতীয় মূৰ্তি শিল্পৰ প্ৰভাৱ বিশেষ নাই যদিও অপ্সৰামূৰ্তিৰ কল্পনাত ভাৰতীয় ভাব বিদ্যমান।

"Following a principle of Indian origin, the scale of the central mass is enhanced by lesser replicas of the innermost tower at successively lower levels on the corners of the galleries" (B. Rowland : Art and Architecture of India).

অঙ্কৰৱাতৰ মন্দিৰৰ নিৰ্মাণচাতুৰ্য সম্পৰ্কে পাৰ্চি ব্ৰাউনে লেখিছে—"As a correlation of parts to the whole in the measured movement of the entire conception, in a word in the cadency of its articulator, it has few equals in the world" এই বিৰাট মন্দিৰত যি পৰিকল্পনা, যি নিৰ্মাণচাতুৰ্য, যি শৈল্পিক সৌষ্ঠৱ প্ৰকাশ হৈছে তাত ভাৰতীয় আৰু খেমৰ ভাৱনাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় লক্ষ্য কৰা যায়।

খ্ৰীষ্টীয় একাদশ শতিকাৰপৰা পঞ্চদশ শতিকালৈকে এই কালছোৱাক খেমৰ স্থপতি শিল্পৰ শেষ স্তৰ ৰূপে গণ্য কৰা হয়। সপ্তম জয়বৰ্মণৰ (১১৮১—১২০১) ৰাজত্বৰ কালছোৱাত বহুখিনি মঠ-মন্দিৰ নিৰ্মিত হয়। আঙ্কৰৱাত নিৰ্মাণৰ কেবা শতাব্দীৰ পাছত নিৰ্মিত হোৱা 'বন্তেই শ্ৰেই' (Benteai srei) নামৰ ঠাইত অৱস্থিত মন্দিৰ বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এই মন্দিৰশ্ৰেণী নিৰ্মাণ কৰাৰ সময়ত ঠাইখনৰ নাম আছিল ঈশ্বৰপুৰ। ৰজা শ্ৰিন্দ্ৰবৰ্মণৰ ৰাজত্বকালত ১৩০৪ খ্ৰীষ্টাব্দত এই মন্দিৰশ্ৰেণী প্ৰতিষ্ঠিত হয়। 'বন্তেই শ্ৰেই' তিনিটা শৈৱ মন্দিৰৰ সমষ্টি। মন্দিৰৰাজিৰ ভিতৰ সীমালৈ সোমোৱা বিভিন্ন দ্বাৰত দক্ষিণভাৰতৰ "গোপুৰম'ৰ দৰে একোটি তোৰণ মন্দিৰ অৱস্থিত। প্ৰত্যেক মন্দিৰ ক্ৰছৰ আকৃতিৰ পাদবিন্যাসৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। পিৰামিডীয় আকৃতিৰ কেবাটা স্তৰত বিভক্ত মন্দিৰ শীৰ্ষস্থানত ভাৰতীয় মন্দিৰৰ দৰে কলচী আৰু বেৰৰ মাজৰ ঠায়ে ঠায়ে (niche) সুন্দৰ মূৰ্তি নিবেশিত আছে। এই 'বন্তেই শ্ৰেই' মন্দিৰত ইলোৰাৰ কৈলাশ মন্দিৰত ৰাৱণে মহাদেৱ-পাৰ্বতীসহ কৈলাশ মন্দিৰ দাঙি লোৱা দৃশ্যৰ অনুৰূপ দৃশ্য খোদিত আছে। ৰিলিফ ভাস্কৰ্যসমূহ নানা ধৰণৰ

লতা, ফুল আদি অলংকৰণৰ দ্বাৰা পৰিশোভিত। এই ক্ষেত্ৰত দুৱাৰ-চৌকাঠৰ ওপৰৰ পিকে বা টিম্পানাত (tympana) খোদিত হংসযানী ব্ৰহ্ম, হৰ-পাৰ্বতীৰ খোদিত মূৰ্তিক কেন্দ্ৰ কৰি খোদাইকৰা অলংকৰণলৈ উদাহৰণ স্বৰূপে আঙুলিয়াব পাৰি। কম্বোডিয়াৰ স্থপতিকলাৰ শেষ স্তৰৰ অন্য এটা উল্লখযোগ্য নিদৰ্শন হ'ল অঙ্কৰ থম। আগতে কৈ অহা হৈছে যে অঙ্কৰ শব্দটো সংস্কৃত 'নগৰ' শব্দৰপৰা অহা বুলি অনুমান কৰা হয়। আৰু 'থম' শব্দ সম্ভৱতঃ 'স্তম্ভ' শব্দৰ ৰূপান্তৰ। 'অঙ্কৰ থম' শব্দৰ অৰ্থ হৰ নগৰৰ স্তম্ভ। সপ্তম জয়বৰ্মণে এই নগৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। দৰাচলতে 'অঙ্কৰ থম' মন্দিৰ আৰু প্ৰাসাদৰ নগৰী ; এই মন্দিৰ-নগৰীৰ প্ৰথমতেই উল্লেখযোগ্য হৰ্ম্য হ'ল 'বেয়ন মন্দিৰ'। এই মন্দিৰ মহাযানী বৌদ্ধ ধৰ্মৰ লগত সংশ্লিষ্ট। এই মন্দিৰৰ ওপৰছোৱা অৰ্থাৎ শিখৰ কেইটাত ভুৱনেশ্বৰৰ লিঙ্গৰাজ মন্দিৰৰ কিছু সাদৃশ্য দেখা যায় আৰু প্ৰত্যেকটো শিখৰৰ চাৰিফালে অৱলোকিতেশ্বৰ বোধিসত্বৰ বিৰাট প্ৰতিমূৰ্তি কাটি থোৱা আছে। বেয়নৰ কেন্দ্ৰস্থ প্ৰধান মন্দিৰটোক মেৰুপৰ্বত ৰূপে আৰু তাৰ চাৰিকাষৰ বিৰাট জলপৰিখাক ক্ষীৰসাগৰ ৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। মন্দিৰৰ চাৰিকাষে থকা বিৰাট আকৃতিৰ দেৱ-দানবৰ মূৰ্তিয়ে মেৰু পৰ্বতক মথলিদণ্ডৰূপে লৈ দেবাসুৰে অমৃতমন্থন কৰা দৃশ্যলৈ মনত পেলাই দিয়ে। মন্দিৰৰ সৰ্বত্ৰ অৱলোকিতেশ্বৰ মূৰ্তিৰ অৱস্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়।

বেয়ন মন্দিৰৰ প্ৰাচীৰ আৰু অন্যান্য স্থানত খোদিত ভাস্কৰ্যও অসাধাৰণ আৰু অগণন। মন্দিৰদেৱালৰ বাহিৰফালে ৰামায়ণৰ যুদ্ধ আৰু শান্তিৰ নানা ধৰণৰ ৰিলিফ লক্ষ্য কৰা যায়। কেৱল মন্দিৰৰ দেৱালতে নহয়. চাৰিসীমাৰ প্ৰাকাৰতো নানা ধৰণৰ খোদাই কৰা মূৰ্তি আৰু কাৰুকাৰ্যই ইয়াক অনন্যসাধাৰণ কৰি তুলিছে। দশম শতাব্দীৰ পূৰ্বৰ যিবোৰ ভাস্কৰ্য পোৱা গৈছে সেইবোৰত ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ যথাযথ অনুকৰণৰ প্ৰচেষ্টা লক্ষ্য কৰা যায়। কিন্তু দশম শতাব্দীৰ পিছৰ ভাস্কৰ্যত স্থানীয় খেমৰ বৈশিষ্ট্য ক্ৰমে ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা চলে। পূৰ্বৰ ধুতিৰ পৰিবৰ্তে ককালত মেৰাই ৰখা অধোবস্ত্ৰ, পেটিৰ দৰে কমৰবন্ধ, আৰু আগফালে জাহাজৰ লঙ্গৰ আকৃতিৰ (anchor-shaped) ওলমি থকা আঁচল বা খোৰ মনকৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য। মুখৰ গঢ়, চকু আৰু নাকত মঙ্গোলীয় সাঁচ বিদ্যমান। গোলাকৃতি মুখ,

বহল নাকৰ পাহি, চুটি আৰু ভোটা নাক, বহল-ঘন ওঠ মূৰ্তিবোৰৰ বৈশিষ্ট্য। বুদ্ধমূৰ্তিৰ মূৰত শামুকীয়া গঢ়ৰ চুলিৰ জুৰা নাইবা উষ্ণীষ বিৰাজমান। কিন্তু পিছৰ কালছোৱাত কটা মূৰ্তিসমূহ কিছু পৰিমাণে ভাবলেশহীন আৰু গতানুগতিক হৈ পৰে। অবয়বসংস্থানত অধিক স্বাভাৱিকতা অৱশ্যে লক্ষ্য কৰা যায়। নৃত্যৰত মূৰ্তিত ভাৰতীয় নৃত্য-ভঙ্গিমাৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। পঞ্চদশ শতিকাত শ্যামদেশীয় আক্ৰমণত অঙ্কৰৰাত আৰু অঙ্কৰ থমৰ শিল্পকলাৰো অৱসান ঘটে। মহাযানী বৌদ্ধ ধৰ্মৰ ঠাইত শ্যামসকলৰ হীনযানীয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। ফলত শিল্পকলাও প্ৰতিহত হয়।

(গ) শ্যাম

সম্ভৱতঃ খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চম-ষষ্ঠ শতাব্দীৰ ভিতৰত ব্ৰহ্মদেশৰ নামনি অঞ্চলৰ ভাৰতীয় সংস্কৃতিসম্পন্ন মন জাতীয় লোকে শ্যাম দেশৰ মেকং উপত্যকাত দ্বাৰাৱতী সাম্ৰাজ্য স্থাপন কৰে। দ্বাৰাৱতী ৰাজ্যৰ ৰাজপৰিয়ালটোৱে খ্ৰীষ্টীয় দশম-একাদশ শতিকালৈকে শ্যামদেশ শাসন কৰে। একাদশ শতিকাত খেমৰসকলে শ্যামৰ কিছু অঞ্চল পুনৰ অধিকাৰ কৰে।

কম্বোডিয়াৰ পূৰ্ব খেমৰ বৌদ্ধ ভাস্কৰ্যৰ দৰে শ্যামদেশৰো ৬ষ্ঠ-৭ম শতাব্দীৰ ভাস্কৰ্যৰ ওপৰত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ সহজ ভাবেই লক্ষ্য কৰা যায়। গুপ্তযুগৰ ভাস্কৰ্যৰ লগত তাৰ সাদৃশ্য বিশেষভাবে লক্ষ্যণীয়। তথাপি এই কথা নিঃসন্দেহে কব পাৰি যে শ্যামদেশীয় বৈশিষ্ট্য বা ছাপ এই ভাস্কৰ্যসমূহত নথকা নহয়। চকলা মুখ, চেপেটা নাক আৰু ডাঠ ওঁঠে শ্যামদেশীয় মুখাবয়ৱলৈ মনত পেলাই দিয়ে। দ্বাৰাৱতী বৌদ্ধ মূৰ্তিৰ আন এটা সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য হ'ল শামুক বা শঙ্খচূড়াৰ দৰে বন্ধা কেশদাম। ডিঙিৰপৰা ভৰিলৈকে ওলমি থকা স্বচ্ছ খোলোচ বা নিৰ্মোকৰ দৰে আৱৰণৰ মাজেদি বুদ্ধৰ শাৰীৰিক অবয়বৰ যি স্বৰূপ দেখা যায় তাৰ লগত সাৰনাথৰ স্বচ্ছ আৱৰণযুক্ত বুদ্ধ মূৰ্তিৰ সাদৃশ্য আছে। বুদ্ধ মূৰ্তিৰ ধেনুভিৰীয়া ভ্ৰূ, পদ্মকোৰক সদৃশ চকুৱে ভাৰতীয় সৌন্দৰ্য-কলাৰ প্ৰভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰে। বৌদ্ধ মূৰ্তিৰ বাহিৰেও হিন্দু দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তিও যথেষ্ট পৰিমাণে খোদিত বা নিৰ্মিত হৈছিল। বেঙ্কক্ৰ জাতীয় সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত দণ্ডায়মান

বিষ্ণুমূৰ্তিৰ কাৰুকাৰ্যত মামল্লপুৰৰ পল্লৱ ভাস্কৰ্যৰ সৌন্দৰ্য পৰিলক্ষিত হয়। উক্ত সংগ্ৰহালয়ৰ অৱলোকিতেশ্বৰ মূৰ্তিৰ লগত বঙ্গদেশৰ পাল ৰাজত্বত নিৰ্মিত আঠধাতুৰ বুদ্ধ মূৰ্তিৰ সাদৃশ্যও মন কৰিবলগীয়া।

দশম শতাব্দীত দ্বাৰাৱতী ৰাজ্যৰ পতন ঘটে আৰু বিজয়ী খেমৰবিলাকে লোপবুৰিত ৰাজধানী প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ইয়াৰ পিছত শ্যামদেশত যি ভাস্কৰ্যৰ প্ৰকাশ ঘটে সি কম্বোডিয়াৰ অঙ্কৰ ভাস্কৰ্যৰে প্ৰতিৰূপ বুলি কব পাৰি। গতিকে এই সময়ৰ ভাস্কৰ্য কম্বোডিয়াৰ খেমৰ ভাস্কৰ শিল্পৰে এটা শাখা বুলি কলেও ভুল কৰা নহব। খ্ৰীষ্টীয় ত্ৰয়োদশ শতিকাত য়ুনানৰপৰা অহা থাইসকলে খেমৰবিলাকক পৰাভূত কৰি উত্তৰ শ্যামত প্ৰথমে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি মেনম উপত্যকাত নতুন থাই ৰাজবংশ স্থাপন কৰে। ইয়াৰ পাছৰ পৰাই শ্যাম দেশৰ বৌদ্ধ কলাই স্বকীয় ৰীতি অৱলম্বন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে যদিও ভাৰতীয়, বিশেষকৈ পাল ৰাজত্বৰ শিল্পকলাৰ প্ৰভাৱ ব্ৰহ্মদেশৰ মাজেদি ইয়াত প্ৰৱেশ কৰে। থাই ৰাজত্বৰ ৰাজধানী চিয়েঙমইত পোৱা বুদ্ধ মূৰ্তিৰ বৈ পৰা আয়ত চক্ষু, ধেনুভিৰীয়া ভ্ৰূ, শুক-নাসাবৎ নাক, আৰু পাতল ওঁঠৰ কল্পনাত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ নাই বুলি কেতিয়াও ক'ব নোৱাৰি।

শ্যামদেশৰ প্ৰথম স্তৰৰ, বিশেষকৈ দ্বাৰাৱতী যুগত যি স্থপতিকলা গঢ়ি উঠিছিল তাক ভাৰতীয় ঔপনিবেশিক স্থপতি শিল্পও আখ্যা দিব পাৰি. তাৰ পিছত অৰ্থাৎ দশম শতাব্দীৰপৰা খেমৰ আৰু ব্ৰহ্মদেশীয় স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱো প্ৰৱেশ কৰে। শেষৰ ফালে অৰ্থাৎ ত্ৰয়োদশ-চতুৰ্দশ শতিকামানত নিৰ্মাণ ৰীতিৰ মৌলিকতা নোহোৱা হ'ল। তাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিলে বিশদ অলংকৰণ ৰীতিয়ে। কিন্তু দশম শতিকাৰ আগতে নিৰ্মিত শ্ৰীদেৱমন্দিৰাদিত কম্বোডিয়াৰ সম্বৰ নামে ঠাইৰ মন্দিৰৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। এই মন্দিৰশ্ৰেণীৰ শিখৰ ঘূৰণীয়া বাতায়ন (protome window) আদিয়ে পল্লৱ নিৰ্মাণৰীতিক স্মৰণ কৰাই দিয়ে। খেমৰ যুগৰ ৰাজধানী লোপবুৰিৰ স্থাপত্যৰ লগত কম্বোডিয়াৰ অঙ্কৰ স্থাপত্যৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। লোপবুৰিৰ 'ৱাট মহাধাতু'ত শিখৰ-টাৱাৰ আৰু মণ্ডপগৃহ সংলগ্নভাবে থকা দেখা যায়। এই ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় মন্দিৰৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য অতি স্পষ্ট। মহাধাতু মন্দিৰৰ কেৰাসিৰীয়া শিখৰ-টাৱাৰ আৰু শিখৰৰ আকৃতিত ভাৰতীয় নাগৰ মন্দিৰ ৰীতিৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়।

চিয়েংমইৰ কাষত থকা 'ৱাট চেট য়োট' নামৰ মন্দিৰটো ত্ৰয়োদশ শতিকাত বোধগয়াৰ মন্দিৰৰ হুবহু অনুকৰণত নিৰ্মাণ কৰা হয়। বুদ্ধগয়া মন্দিৰৰ অনুৰূপ আন এটা মন্দিৰ ব্ৰহ্মদেশতো নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল।

সম্ভৱতঃ শ্যামদেশীয় মন্দিৰটোৰ আদৰ্শ আছিল ব্ৰহ্ম দেশীয় মন্দিৰটোহে। খ্ৰীষ্টীয় ১৩৫০-১৩৬৭লৈকে শ্যামদেশৰ ৰাজধানী আছিল আয়ুধ্যা (অযোধ্যা)। ইয়াত বহুতো স্তূপৰ ভগ্নাৱশেষ দেখা যায়। এই স্তূপবোৰত বৌদ্ধ মহাজনসকলৰ আৰু শ্যাম দেশীয় ৰজাসকলৰ চিতাভস্ম ৰখা হৈছিল। এই স্তূপবোৰ সিংহলী 'দাগোৱ' বিলাকৰ আদৰ্শত নিৰ্মাণ কৰা যেন অনুমান হয়।

(ঘ) ব্ৰহ্মদেশ

ব্ৰহ্মদেশীয় শিল্পকলাৰ ইতিহাস তিনিটা স্তৰত ভাগ কৰিব পৰা যায়। খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীৰপৰা অষ্টম নৱম শতাব্দীৰ ইতিহাসক প্ৰথম স্তৰ, নৱমৰপৰা ত্ৰয়োদশ শতিকালৈকে দ্বিতীয় স্তৰ আৰু ত্ৰয়োদশৰপৰা পিছৰ ছোৱা শিল্পকলাৰ ইতিহাসৰ শেষ স্তৰ বুলি ধৰা হয়। শেষৰ স্তৰত ব্ৰহ্ম দেশীয় শিল্পকলাই হিন্দু বৌদ্ধ শিল্প ৰীতিৰ লগত সম্বন্ধ ছিঙি সম্পূৰ্ণভাৱে স্থানীয় লোক শিল্পৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ পৰে আৰু তাৰ শিল্পকলাৰ চৰিত্ৰ আন ধৰণৰ হৈ পৰে।

ব্ৰহ্মদেশত ভাৰতীয় উপনিবেশ স্থাপনৰ বুৰঞ্জী খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতিকামানৰপৰা আৰম্ভ হলেও বৌদ্ধ ধৰ্মই দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে পঞ্চম শতিকামানত। হীনযান আৰু মহাযান দুয়োটা শাখাৰ প্ৰচলন প্ৰথম অৱস্থাত ঘটিছিল, কিন্তু ক্ৰমে মহাযান পন্থৰ প্ৰভাৱ কমি আহে আৰু হীনযানে একাধিপত্য লাভ কৰে। দশম শতাব্দীৰপৰা ব্ৰহ্মদেশীয় স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন লক্ষ্য কৰা যায়, তাৰ আগৰ নিদৰ্শন পাবলৈ নাই। পাগান (pagan) নামৰ ঠাইত প্ৰাচীন স্থাপত্যৰ কেইটামান নিদৰ্শন দেখা যায়। 'নট্ হ্লাউং গ্যোঙ্,' 'ঙ্কেয়ে নদৌন্' নামৰ ইটা আৰু চুণচুৰ্কিৰে নিৰ্মিত স্তূপাকৃতি সৌধ দুটাত সাৰনাথৰ ধামেখ স্তূপ আৰু সিংহলীয় স্তূপৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। এই দুটা স্তূপাকৃতি স্থাপত্য দশম শতাব্দীমানত নিৰ্মাণ কৰা হয়। ইয়াৰ পাছত ৰজা অনৰ্-ৰটা আৰু তেওঁৰ পিছৰ ৰজাসকলৰ দিনত পাচ

হেজাৰ মঠ আৰু স্তূপ নিৰ্মিত হৈছিল বুলি উল্লেখ পোৱা যায়। ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথমেই দৃষ্টিগোচৰ হয় মিঙ্গলজেদি স্তূপ। এই স্তূপ ত্ৰয়োদশ শতিকাত নিৰ্মিত হয়। সোপানাকৃতিৰ তিনিটা স্তৰৰ ওপৰত গোলাকৃতি বেদীত ঘণ্টা স্তূপটো প্ৰতিষ্ঠিত। সোপানকেইটাৰ প্ৰত্যেকটো কোণত ভাৰতীয় কলচিৰ দৰে সৰু সৰু স্তূপিকা দেখা যায়। মিঙ্গলজেদি স্তূপৰ নিম্নাংশৰ লগত জাভাৰ বৰবুদুৰ মন্দিৰৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়! অৱশ্যে বিশালতা আৰু কাৰুকাৰ্যৰ ফালৰপৰা বৰবুদুৰ মন্দিৰ অনন্যসাধাৰণ। পগানৰ মহাবোধি মন্দিৰ ভাৰতৰ বৌদ্ধগয়াৰ মন্দিৰৰ প্ৰতিৰূপ বুলিব পাৰি। ব্ৰহ্মদেশীয় মন্দিৰটোৰ চূড়াটো অৱশ্যে বেছি দীঘল আৰু জোঙা। পগানৰ সৰ্বপ্ৰসিদ্ধ মন্দিৰ হ'ল আনন্দ মন্দিৰ। ই জানিবা এটা ধবল পাহাৰ, ইয়াৰ চূড়াদেশ সোণৰ কলচিৰে উজ্জল। কিম্বদন্তি মতে ভাৰতীয় শ্ৰমণবিলাকে ৰজা ক্যান্‌জিথৰ (১০৮৪-১১১২) ৰাজত্বত এই মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰোৱায়। গ্ৰীক ক্ৰছৰ দৰে পাদবিন্যাসৰ ওপৰত গোটেই মন্দিৰৰ নিৰ্মাণ পৰিকল্পিত। প্ৰধান শিখৰক কেন্দ্ৰ কৰি প্ৰত্যেক স্তৰৰ বিভিন্ন কোণত একোটা শিখৰ প্ৰতিষ্ঠিত। প্ৰধান শিখৰটো লম্বভাৱে (vertical) কেবাটাও সিৰ (ribs) আৰু আনুভূমিক ৰেখা দেখা যায়। চূড়াদেশ অতিশয় দীৰ্ঘ আৰু ক্ৰমাগত ওপৰলৈ ক্ষীণ হৈ গৈছে। ভাৰতীয় মন্দিৰৰ শীৰ্ষভাগ বা চূড়া ইমান দীঘ আৰু ক্ৰমক্ষীয়মান নহয়।

বঙ্গদেশৰ পালৰাজত্বত নিৰ্মিত পাহাড়পুৰৰ মন্দিৰৰ নিৰ্মাণ পৰিকল্পনাৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। মন্দিৰৰ দেৱকোষ্ঠ (niche) আৰু সোপান শ্ৰেণীত (terrace) খোদিত নানাধৰণৰ মূৰ্তি আৰু অলংকৰণ কাৰ্যত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ আছে। এজন শিল্প সমালোচকে এই কাৰণেই লেখিছে "প্ৰাচীন কালত ব্ৰহ্মদেশ আৰু বঙ্গদেশৰ মাজত সাংস্কৃতিক সম্পৰ্ক থকাৰ কাৰণে আনন্দ মন্দিৰৰ আদৰ্শ উত্তৰ ভাৰতৰ কোনো মন্দিৰ হোৱাটো একো আচৰিত নহয়।"[১]

১। In view of close connections between Burma and Bengal it is not surprising that the shape of the great Ananda temple should have been determined by such North Indian prototype. (B. Rowland; The Art and Architecture of India, P. 240 (Second Edition).

ব্ৰহ্মদেশৰ প্ৰাচীনতম ভাস্কৰ্যৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় 'নট হ্লোঙ্ গ্যোঙ্' (Not Hlaung gyaung) মন্দিৰৰ পেনেলত খোদিত হোৱা বিষ্ণুৰ অৱতাৰ সমূহৰ ৰূপায়ণত। বঙ্গদেশৰ পাল ৰজাসকলৰ ৰাজত্বত যি ভাস্কৰ্য শিল্প গঢ়ি উঠিছিল তাৰ লগত ওপৰোক্ত মন্দিৰৰ বিলিফ ভাস্কৰ্যৰ মিল আছে। সিংহলৰপৰা হীনযানী বৌদ্ধ ধৰ্মই পগানত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে পেগোদা সমূহৰ বিলিফ ভাস্কৰ্যত বৌদ্ধ জাতক সাধুবোৰ ৰূপায়িত হবলৈ আৰম্ভ কৰে। মিঙ্গলজেদি আৰু আনন্দ পেগোডাৰ ৰিলিফ ভাস্কৰ্যত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ পোনপটীয়াভাৱে পৰা নাই যদিও ভাৰতীয় প্ৰভাৱ একেবাৰে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। পগানৰ কোনো কোনো মন্দিৰৰ দেৱালৰ চিত্ৰাঙ্কনৰ লগত বঙ্গদেশীয় তান্ত্ৰিক পটচিত্ৰাঙ্কনৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ আছে।

পেগোডা, স্তূপ আৰু মঠ আদি নিৰ্মাণৰ পৰিকল্পনা আৰু সেইবোৰৰ বিশদ কাৰুকাৰ্য আৰু অলংকৰণৰ মৌলিক আদৰ্শৰ উৎস আছিল ভাৰতবৰ্ষ। অৱশ্যে মঠ-মন্দিৰত দেখা পোৱা পিতলৰ কাম আৰু তাৰ ওপৰত ৰহণ দিয়া প্ৰণালী ব্ৰহ্মদেশৰ নিজস্ব (Just as the buildings, for all their elaborateness, are ultimate descendants of old Indian architecture, the typically Burmese technique of lacquer decaration goes back to the thirteenth century).

(ঙ) মালয়, জাভা, বালি আৰু সুমাত্ৰা

অতি প্ৰাচীন কালৰপৰাই মালয় আৰু এচিয়াৰ দক্ষিণ পূব দ্বীপসমূহত পূব আৰু দক্ষিণভাৰতৰ লোকে উপনিবেশ স্থাপন কৰি ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। এই অঞ্চলসমূহত কেবাখনো হিন্দু বৌদ্ধ সাম্ৰাজ্যৰো প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। ইয়াৰ ভিতৰত ইন্দোচীন বা আনামত চম্পাৰাজ্য সুমাত্ৰা-মালয়ত শ্ৰীবিজয় ৰাজ্য আৰু সমস্ত দক্ষিণ পূব দ্বীপাঞ্চলত শৈলেন্দ্ৰ সাম্ৰাজ্যই প্ৰতিপত্তি লাভ কৰিছিল। আনুমানিক চতুৰ্থ শতাব্দীত শ্ৰীবিজয় ৰাজ্য প্ৰতিষ্ঠা হয়। আৰু সপ্তম শতাব্দীত বিশেষ প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰে। শ্ৰীবিজয় ৰাজ্যৰ লগত ভাৰতবৰ্ষৰ ঘনিষ্ঠ সাংস্কৃতিক বা বাণিজ্যিক সম্পৰ্ক গঢ় লৈ উঠিছিল। চৈনিক পৰিব্ৰাজক আই চিঙৰ মতে চীনদেশৰ লগতো শ্ৰীবিজয়ৰ ৰাজনৈতিক আৰু বাণিজ্যিক আদান-প্ৰদান চলিছিল।

অষ্টম শতাব্দীত সুবৰ্ণদ্বীপত (সুমাত্ৰা) এখন নতুন ৰাজ্য গঢ়ি উঠে আৰু শ্ৰীবিজয় ৰাজ্যৰপৰা বহু অঞ্চল কাঢ়ি লয় আৰু সেই শতাব্দীৰে শেষভাগত জাভা দ্বীপো অধিকাৰ কৰে। ক্ৰমে তেওঁলোকে বালি, মালয়, শ্যাম অঞ্চলতো থিতাপি লয়। একাদশ শতাব্দীত দক্ষিণ ভাৰতৰ চোল সাম্ৰাজ্যৰ লগত শৈলেন্দ্ৰ ৰাজ্যৰ সংঘৰ্ষ হয়। ৰাজেন্দ্ৰ চোলই শৈলেন্দ্ৰ ৰাজ্য আক্ৰমণ কৰি বহুস্থান অধিকাৰ কৰে। অৱশ্যে কিছু দিনৰ পিছত হৃতৰাজ্যাঞ্চল শৈলেন্দ্ৰসকলে চোলৰ হাতৰপৰা পুনৰ অধিকাৰ কৰে। কিন্তু ত্ৰয়োদশ শতিকাৰপৰা সাম্ৰাজ্যৰ ভাঙন আৰম্ভ হয় আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ এই ৰাজ্য একেবাৰে বিনষ্ট হয়।

শৈলেন্দ্ৰ ৰাজ্যৰ উপৰিও জাভাত (যবদ্বীপ) খ্ৰীষ্টীয় অষ্টম শতাব্দীৰপৰা পঞ্চদশ শতিকাৰ ভিতৰত কেইখনমান সৰু সৰু ৰাজ্যই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। অৱশ্যে এই ৰাজ্যকেইখনে শৈলেন্দ্ৰ সাম্ৰাজ্যৰ আধিপত্য স্বীকাৰ কৰিব লগা হৈছিল। ত্ৰয়োদশ শতাব্দীত বিজয় নামৰ এজন ৰাজকুমাৰে পূৰ্বজাভাত মজাপহিং নামৰ ৰাজ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰে। বিজয়ৰ পৰৱৰ্তী ৰজা সকলে মজাপহিং ৰাজ্যৰ চাৰি সীমা বৃদ্ধি কৰে। শৈলেন্দ্ৰ সাম্ৰাজ্যৰ দুৰ্বলতাৰ সুযোগ লৈ বালি দ্বীপ আৰু মালয়ৰ কিছু অংশ এওঁলোকে অধীনস্থ কৰে। কিন্তু পঞ্চদশ শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভৰপৰাই জাভাৰ পতনশীলতা দৃষ্টিগোচৰ হয়। অনতিকালত জাভা, সুমাত্ৰা, মালয় অঞ্চলত ইচলামৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ ঘটে আৰু হিন্দুৰাজ্যৰ পতন ঘটে। ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱো ক্ৰমে ক্ষীণ হৈ যায়।

বৰ্ণিও, জাভা আৰু মালয় উপদ্বীপত যি সংস্কৃত শিলালিপি আৱিষ্কৃত হৈছে তাৰপৰা ভালকৈ বুজা যায় যে ভাৰতীয় ভাষা, সাহিত্য, ধৰ্ম আৰু শিল্পকলাই ওপৰুক্ত দ্বীপপুঞ্জক বিশেষভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিছিল। হিন্দু আৰু বৌদ্ধ ধৰ্মই প্ৰধান ধৰ্মৰূপে বিভিন্ন সময়ত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। এই প্ৰাচীন ভাৰতীয় উপনিবেশসমূহত হিন্দু নাম সিচৰিত হৈ আছে, যেনে সৰযু, চন্দ্ৰভাগা, গোমতী, দ্বাৰৱতী, অযোধ্যা ইত্যাদি।

ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, শিৱ, দুৰ্গা প্ৰভৃতি বহু দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি আৰু মন্দিৰ নানা স্থানত আৱিষ্কৃত হৈছে। আৱিষ্কৃত শিলালেখবিলাকত নিৰ্ভুল সংস্কৃত জ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায়। চীন পৰিব্ৰাজক ফাহিয়েনৰ টোকাৰপৰা জনা

যায় যে সেই সময়ত জাভাত হিন্দু ধৰ্ম প্ৰচলিত আছিল। কিন্তু কাশ্মীৰৰ ৰাজপুত্ৰ গুণবৰ্মণ প্ৰভৃতিৰ চেষ্টাত বৌদ্ধ ধৰ্ময়ো এই অঞ্চলত প্ৰসাৰ লাভ কৰে। গুণবৰ্মণ প্ৰথমে সিংহল দ্বীপলৈ যায়, তাৰপৰা জাভালৈ গৈ জাভাৰ ৰাণীক বৌদ্ধ ধৰ্মত দীক্ষিত কৰে। তাৰপৰা তেওঁ বাণিজ্য জাহাজত উঠি চীন দেশলৈ যায়। তাতে পঞ্চম শতাব্দীৰ মাজ ভাগত তেখেতৰ মৃত্যু হয়। শ্ৰীবিজয় ৰাজ্যৰ ৰাজধানী শ্ৰীবিজয়নগৰ বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰ আছিল। অনেকৰ ধাৰণা যে বৌদ্ধ ধৰ্মই বহিৰ্ভাৰতত প্ৰসাৰ লাভ কৰিছিল, হিন্দু ধৰ্ম ভাৰতেতে আবদ্ধ আছিল। এই ধাৰণা ভুল। ব্ৰহ্মদেশ আৰু শ্যাম দেশৰ বাদে স্বৰ্ণভূমিৰ বাকী সকলো অঞ্চলতে ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্মই প্ৰসাৰ লাভ কৰিছিল।

ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ প্ৰভাৱলৈ দৃষ্টি ৰাখি আলোচনা কৰিলে জাভাৰ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যই বিশেষভাৱে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। শৈলেন্দ্ৰ ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাৰ ফলতেই জাভাত অপূৰ্ব শিল্পকলাৰ অভিব্যক্তি আৰু বিকাশ ঘটিছিল। মধ্য জাভাৰ দিয়েং মালভূমিত সপ্তম-অষ্টম শতাব্দীত বহু মঠ মন্দিৰ নিৰ্মিত হয়। ইয়াৰ সৰহভাগেই বিষ্ণু মন্দিৰ। এই মন্দিৰসমূহত জাভা দেশীয় স্বকীয় বৈশিষ্ট্যতকৈ ভাৰতীয় মন্দিৰৰ বিশেষকৈ পল্লৱ আৰু চালুক্য মন্দিৰৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ পাইছে। দিয়েং অঞ্চলৰ মন্দিৰৰ ভিতৰত প্ৰথমতে দৃষ্টিগোচৰ হয় 'চণ্ডী ভীম' নামৰ মন্দিৰ। পিৰামিডৰ আকৃতিৰ এই মন্দিৰটো কেবাটাও স্তৰত (terrace) বিভক্ত। মূল মন্দিৰত সংলগ্ন এটা আগবাঢ়ি যোৱা সৰু অন্তৰাল গৃহ। মন্দিৰৰ কেবাসিৰীয়া শিখৰ দেশৰ চাৰিওফালে চৈত্যাকাৰ নাসিকা বা খোলসমূহত chaitya niche) বিভিন্ন দেৱ-দেৱীৰ শিলৰ মূৰ্তি সন্নিবিষ্ট আছে। চৌকাঠৰ কীৰ্তিমুখ বা মগৰৰ আকৃতি ভাৰতীয় মন্দিৰৰ আদৰ্শত ৰচিত হলেও স্বকীয় বৈশিষ্ট্যবিহীন নহয়।

অষ্টম-নৱম শতাব্দীৰ শৈলেন্দ্ৰ ৰজাসকলৰ দিনতে নিৰ্মিত হোৱা অন্য এটা উল্লেখযোগ্য মন্দিৰ হল 'চণ্ডী কলসন'। এইটো মহাযানী বৌদ্ধধৰ্মৰ তাৰাদেৱীৰ মন্দিৰ। গ্ৰীক ক্ৰছৰ পাদবিন্যাসৰ ভেটিত পৰিকল্পিত মূল মন্দিৰৰ চাৰিকাষে সৰু সৰু মন্দিৰৰ অৱস্থান ইয়াৰ বিশেষত্ব। প্ৰধান মন্দিৰটো কেবাকোণীয়া, ই বেদীকাৰে সৈতে চাৰিটা স্তৰত বিভক্ত। শিখৰটোৰ

চাৰিওকাষে ঘণ্টাকৃতিৰ সৰু সৰু স্তূপ অৱস্থিত চৈত্য নাসিকাসমূহ কাৰুকাৰ্য-মণ্ডিত।

নৱম শতিকাত নিৰ্মিত 'চণ্ডী সেৱু' মন্দিৰ দিয়েং মালভূমিৰ অন্যতম বৃহৎ মন্দিৰ। চৌহদৰ কেন্দ্ৰস্থ প্ৰধান মন্দিৰটোৰ পাদবিন্যাস (ground plan) 'কলসন' মন্দিৰৰ অনুৰূপ, কিন্তু এই মন্দিৰক চাৰিওকাষে দুশ পঞ্চাশটা সৰু সৰু মন্দিৰ মণ্ডলাকাৰে ঘেৰি ৰাখিছে। প্ৰত্যেকটো মন্দিৰ দ্ৰাবিড়ী ৰীতিত স্তৰানুবিভক্ত কিন্তু শিখৰ বা চূড়াবোৰ ঘণ্টাকৃতিৰ অৰ্থাৎ স্তূপৰ দৰে। সমালোচকসকলৰ মতে 'চণ্ডী সেৱু'ৰ লগত বঙ্গদেশৰ পাল ৰজাসকলৰ দিনত নিৰ্মিত হোৱা পাহাড়পুৰ মন্দিৰৰ সাদৃশ্য আছে। জাভাৰ লগত পাল ৰাজত্বৰ বঙ্গদেশৰ সাংস্কৃতিক সম্পৰ্ক আছিল। জাভাৰ নালন্দাৰ আঠ-ধতুৰা মূৰ্তিৰ আৱিষ্কাৰে এই কথা প্ৰমাণ কৰে।

'চণ্ডীভীম', চণ্ডীকলসন' 'চণ্ডীসেৱু' আদি মন্দিৰৰ অলপ দূৰত পৃথিৱীৰ অন্যতম বৃহৎ মন্দিৰ বৰবুদুৰ মন্দিৰ অৱস্থিত। এই মন্দিৰৰ বিৰাট সুসামঞ্জস্য আৰু অজস্ৰ অপূৰ্ব শিল্পসম্ভাৰ আৰু নিৰ্মাণদক্ষতাৰ তুলনা কম্বোডিয়াৰ 'অঙ্কৰ ৱাতৰ' বাহিৰে পৃথিৱীৰ আন কোনো মঠ-মন্দিৰত আছে নে নাই সন্দেহ।

বৰবুদুৰ মন্দিৰ এটা সৰু পাহাড়ৰ ওপৰত অৱস্থিত। এই পাহাড়টো সেউজীয়া সমতল ভূমিত থিয় হৈ আছে, আঁতৰে আঁতৰে এক শ্ৰেণী পাহাড়ৰ বেষ্টনী। এই বিশাল বিৰাট বৰবুদুৰ ইটোৰ ওপৰত সিটোকৈ নটা স্তৰত গঠিত, সৰ্বোচ্চ স্তৰৰ কেন্দ্ৰদেশত মুকুটৰ দৰে এটা বিৰাট স্তূপ স্থাপিত। মন্দিৰৰ ভিতৰত অসংখ্য গেলেৰি আৰু সেই গেলেৰিত কাৰুকাৰ্যমণ্ডিত অগণন মূৰ্তি। যিহেতুকে মন্দিৰটো মহাযানী বৌদ্ধ সম্প্ৰদায়ৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত সেই কাৰণে অসংখ্য ধ্যানী বুদ্ধৰ মূৰ্তি স্থাপিত হৈছে। গেলেৰিৰ প্ৰত্যেক দিশৰ মধ্যদেশত সোপানাৱলী আৰু তোৰণ আছে। সেই সোপানাৱলীয়েদি ওপৰৰ গেলেৰিলৈকে যাব পাৰি। গেলেৰিবোৰত খোদিত অসংখ্য মূৰ্তিয়ে ভাস্কৰ্যশিল্পনৈপুণ্যৰ পৰিচয় দিয়ে। বুদ্ধৰ জীৱনী আৰু জাতকমালাৰ কাহিনী গেলেৰিৰ মূৰ্তিসমূহৰ মাজেদি ৰূপায়িত হৈছে। মন্দিৰটোৰ বিভিন্ন স্তৰৰ চাৰিওকাষে বাসত্তৰটা ঘণ্টাকৃতিৰ স্তূপ প্ৰতিষ্ঠিত। এই বিৰাট সৌধ নিৰ্মাণৰ পৰিকল্পনাৰ অন্তৰালত শিল্পীসকলক যি ধাৰণাই উদ্বুদ্ধ কৰিছিল সেই সম্পৰ্কে শিল্প সমালোচকে এনে ধৰণে লিখিছে: "Barbudur is an

architectural replica of the world structure and the number of storeys was definitely and unavoidably fixed by this conception"

বৰবুদুৰত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে যাত্ৰীসকলে এথন অভিনৱ বৌদ্ধ জগতত প্ৰৱেশ কৰা যেন অনুভৱ নকৰি নোৱাৰে। বুদ্ধৰ জন্মৰপৰা মহানিৰ্বাণ-প্ৰাপ্তিলৈকে, অতীত বুদ্ধৰ কাৰ্যকলাপ আৰু ভৱিষ্যৎ বুদ্ধৰ কাৰ্যাৱলীকে আদি কৰি মহাযানী সম্প্ৰদায়ৰ বুদ্ধ সম্পৰ্কীয় ধাৰণা আৰু বিশ্বাস বৰবুদুৰৰ বিশাল গেলেৰিত ৰূপায়িত হৈছে; তলৰ ভিত্তিস্তৰৰপৰা বিভিন্ন গেলেৰিৰ মাজেদি সোপানাৱলী অতিক্ৰম কৰি শীৰ্ষস্তৰলৈ মণ্ডলাকাৰ আৰোহণে যেন জাগতিক স্তৰৰপৰা সূক্ষ্ম আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ আৰু সৰ্বশেষ নিৰ্বাণ অৱস্থালৈ ক্ৰমবিবৰ্তনক সংকেত কৰে।

"The physical climb through the architecture magically symbolises and effects the escape from the materialism and change of the world of the flesh to the final absorption in the void or absolute."

সমস্ত সৌধটোৰ ভিত্তি আয়তক্ষেত্ৰাকাৰ, কিন্তু ওপৰত গৈ সি মণ্ডলাকাৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে। শীৰ্ষস্তৰৰ গেলেৰিৰ ওপৰত বিৰাট বিশাল আকাশ মহাশূণ্যৰ প্ৰতীক। চতুষ্কোণী অৱস্থাৰ পৰা মণ্ডলাকাৰ ৰূপলৈ পৰিবৰ্তনেও স্থূলৰপৰা সূক্ষ্মলৈ, সীমাৰপৰা অসীমলৈ ইঙ্গিত দিয়ে। তলৰ ভিত্তিস্তৰৰ (basement) পৰা আৰম্ভ কৰি বিৰাট সৌধত অক্ষোভ্য, ৰত্নসম্ভৱ, অমিতাভ, অমোঘসিদ্ধি বৈৰোচন আদি বিভিন্ন প্ৰকাৰ ধ্যানী বুদ্ধৰ যেন এক বিৰাট ভাস্কৰ্যৰ প্ৰদৰ্শনী। তদুপৰি শীৰ্ষদেশত স্থাপিত প্ৰধান স্তূপৰ বাহিৰেও বিভিন্ন কোণত প্ৰতিষ্ঠিত ৭২টা স্তূপিকাৰ দেৱকোষ্ঠত (niche) ধ্যানী বুদ্ধৰ মূৰ্তি বিৰাজ কৰিছে।

বৰবুদুৰত প্ৰতিষ্ঠিত বুদ্ধ মূৰ্তিসমূহৰ শৈল্পিক সৌন্দৰ্যৰ লগত গুপ্তযুগৰ বুদ্ধমূৰ্তিৰ সাদৃশ্য চমকপ্ৰদ। বিশেষকৈ সাৰনাথৰ বুদ্ধমূৰ্তি আৰু উৰিষ্যাৰ ললিত গিৰিৰ মূৰ্তিৰ লগত বৰবুদুৰৰ মূৰ্তিকলাৰ মিল মন কৰিবলগীয়া। শৈলেন্দ্ৰ ৰজাসকলৰ আদি বাসস্থান আছিল কলিঙ্গ, গতিকে উৰিষ্যাৰ মূৰ্তি-কলাৰ প্ৰভাৱ পৰাটো একো আচৰিত নহয়। বৰবুদুৰৰ মন্দিৰ নিৰ্মাণ ৰীতি বা শিল্প বিধানো ভাৰতীয় মন্দিৰ-নিৰ্মাণ বিধ্যনুস্যত। গেলেৰিৰ খোদিত

মূৰ্তিত অলংকৰণ ৰীতিয়ে সাৰনাথ, সাঁচী আদি ঠাইৰ শিল্পৰীতিলৈ মনত নেপেলাই নেথাকে।

বৰবুদুৰ নিৰ্মিত হৈছিল জাভাত মহাযানী বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱৰ সময়ত। তাৰ কিছু বছৰৰ পিছত অৰ্থাৎ খ্ৰীষ্টীয় নৱম-দশম শতিকাত হিন্দু ধৰ্মই আকৌ প্ৰতিপত্তি লাভ কৰে। পূৰ্ব জাভাৰ প্ৰম্বনম্ নামে ঠাইত ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বৰ এই তিনি গৰাকী দেৱতাৰ নামত তিনিটা প্ৰধান মন্দিৰ আৰু তাৰ চাৰিকাষে এশ পঞ্চাশটা অন্যান্য দেৱতাৰ মন্দিৰ নিৰ্মিত হয়। আগতে উল্লেখ কৰি অহা পাহাড়পুৰ মন্দিৰৰ পাদবিন্যাসৰ লগত প্ৰম্বনম মন্দিৰৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। এই মন্দিৰৰ প্ৰাচীৰত ৰামায়ণৰ কাহিনী আকৰ্ষণীয় গতিশীল ৰূপত খোদিত আছে।

বৰবুদুৰ মন্দিৰৰ প্ৰায় সমসাময়িক আন এটি বৌদ্ধ মন্দিৰ হ'ল 'চণ্ডি মেন্দুট'। এই মন্দিৰত বুদ্ধ আৰু বোধিসত্ত্বৰ উপবিষ্ট সম্পূৰ্ণ মূৰ্তিত গুপ্ত ভাস্কৰ্যৰ সৌষ্ঠৱ আৰু সৌন্দৰ্য বিৰাজমান। বুদ্ধৰ ধ্যানগম্ভীৰ প্ৰশান্ত ৰূপ মূৰ্তিকেইটাত পৰিস্ফুট হৈছে।

মজাপহিৎ শাসনত খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকাত পনতৰণ নামৰ ঠাইত ভালেমান মন্দিৰ নিৰ্মিত হয়। এইবোৰত ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ ক্ষীণ প্ৰভাৱ থাকিলেও জাভাৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যহে এইবোৰত প্ৰকাশ পাইছে। পনতৰণৰ শিৱমন্দিৰ দ্বাৰৰ চৌকাঠৰ ওপৰত কীৰ্তিমুখ, মন্দিৰ, স্তৰীভূত পিৰামিডৰ আকৃতিৰ হৰ্মিকা বা শিখৰত ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ ক্ষীণ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায় যদিও শীৰ্ষদেশত কলচি বা জোঙা চূড়া নাই। হৰ্মিকাৰ ওপৰত যেন এটা চাৰিচুকীয়া আয়তক্ষেত্ৰাকাৰ বাকচহে বহুৱাই থৈছে এনে দেখা যায়।

জাভাৰ প্ৰাচীন নৃত্যতো ভাৰতীয় প্ৰভাৱ নথকা নহয়। জাভা-বালিৰ প্ৰাচীন ৱয়াং নৃত্যত ৰামায়ণৰ কাহিনী ৰূপায়িত কৰা হয় আৰু তাৰ মুদ্ৰাৰ লগতো ভাৰতীয় মুদ্ৰাৰ কিছু সাদৃশ্য আছে।

(চ) আফগানিস্তান আৰু মধ্য এচিয়া

অতি প্ৰাচীন কালৰপৰাই আফগানিস্তানৰ লগত ভাৰতৰ গভীৰ সম্পৰ্ক চলি আহিছে। উত্তৰ পশ্চিম সীমান্ত অঞ্চল আৰু আফগানিস্তানৰ বহু অংশ প্ৰাচীন কালত গান্ধাৰ ৰাজ্য নামে পৰিচিত আছিল। মহাভাৰত-

প্ৰসিদ্ধ ৰাজমাতা গান্ধাৰী গান্ধাৰ দেশৰ ৰাজকন্যা আছিল। আফগানিস্তান আৰু মধ্য এচিয়াৰ কিছু অংশ কুশান ৰজাসকলৰ সাম্ৰাজ্যৰ অন্তৰ্গত আছিল। আফগানিস্তান যিহেতুকে ভাৰত আৰু মধ্য প্ৰাচ্যৰ সংযোগ-স্থলত অৱস্থিত সেইকাৰণে প্ৰাচীন কালত বিভিন্ন সংস্কৃতিৰ বতাহ ইয়াত লাগিছিল। এহাতে মধ্য-প্ৰাচ্য আৰু গ্ৰীক-ৰোমান সভ্যতাৰ ঢৌ আৰু আনহাতে ভাৰতীয় সংস্কৃতি আৰু সভ্যতাৰ ঢল ইয়াৰ ওপৰেদি বাগৰি গৈছিল। সেইকাৰণে প্ৰাচীন কালত সংস্কৃতিৰ সংমিশ্ৰণ ইয়াত বিশেষভাৱে ঘটে। ভাৰত আৰু গ্ৰীচীয় কলাশিল্পৰ সমন্বয়ত সৃষ্টি হৈছিল 'গান্ধাৰকলা'। গান্ধাৰ শিল্পকলাৰ উদ্ভৱ হৈছিল উত্তৰ পশ্চিম সীমান্ত অঞ্চল আৰু আফগানিস্তানত। এই গান্ধাৰ শিল্পকলাত ভাৰতীয় ভাব আৰু আদৰ্শ আৰু গ্ৰীক নিৰ্মাণ-ৰীতিৰ সংযোগ ঘটিছিল। তক্ষশিলাই আছিল গান্ধাৰ শিল্পৰীতিৰ বিকিৰণ-কেন্দ্ৰ।

কুশান ৰজাসকলৰ দিনত আফগানিস্তানৰ বৰ্তমান বেগ্ৰাম নামৰ ঠাইখনতে আছিল সাম্ৰাজ্যৰ অন্যতম ৰাজধানী কপিশ। হিউৱেন্‌চাঙে মহাযানী বৌদ্ধ ধৰ্মৰ এই কপিশ নগৰ কেন্দ্ৰস্থান আছিল বুলি উল্লেখ কৰি গৈছে। সপ্তম শতাব্দীত এই নগৰত বহুতো সংঘাৰাম আৰু স্তূপ আছিল বুলি তেওঁৰ টোকাত উল্লেখ কৰিছে। বৰ্তমান খনন কাৰ্য্যৰ ফলত গান্ধাৰ শিল্পৰীতিত নিৰ্মাণ কৰা ভালেখিনি বুদ্ধমূৰ্তি ইয়াত আৱিষ্কৃত হৈছে। বৰ্তমান জেলালাবাদ নগৰৰ কাষত প্ৰাচীন নগৰহাৰ চহৰৰ ধ্বংসাৱশেষ আৱিষ্কৃত হৈছে। এই ঠাই হড্ড নামে পৰিচিত। হিউৱেন চাঙে তেওঁৰ বিবৰণত এই ঠাইত বহুতো সংঘাৰাম আছিল বুলি উল্লেখ কৰিছে। খনন কাৰ্যৰ ফলত এই ঠাইত প্ৰাচীন ঘৰৰ অৱশেষ আৰু চুণ পাথৰৰ বহুতো মূৰ্তি পোৱা গৈছে। এই মূৰ্তিবোৰৰ কিছুমান গ্ৰীচীয় ৰীতিত নিৰ্মিত আৰু কিছুমান ভাৰতীয় আদৰ্শত বিশেষকৈ গান্ধাৰ ৰীতিত ৰূপ দিয়া হৈছে। হড্ড অঞ্চলত পোৱা প্ৰাচীন শিল্পাৱশেষ সমূহ খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্থ-পঞ্চম শতিকাৰ বুলি অনুমান কৰা হৈছে। গ্ৰীচীয় কলাৰ জীৱন্ত বাস্তৱতা আৰু ভাৰতীয় আধ্যাত্মিকতাৰ সংযোগ ইয়াত লক্ষ্য কৰা যায়।

নগৰহাৰৰ পিছতে বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য হ'ল বামিয়ান-বিহাৰৰ ধ্বংসাৱশেষ। মৌচাকৰ দৰে লানি লগাই এমাইলতকৈ অধিক ঠাই আগুৰি

গুহা, আৰাম, প্ৰাৰ্থনা-গৃহ পৰ্বতৰ গাত কাটি উলিওৱা হৈছে এই বামিয়ানত। বামিয়ান-বিহাৰৰ সকলোতকৈ চমকপ্ৰদ বস্তু হৈছে দুটা অতিকায় দণ্ডায়মান বুদ্ধ-মূৰ্তি। পূব দিশত এশ বিশ ফুট ওখ বুদ্ধৰ মূৰ্তি আৰু পশ্চিম দিশত এশ পয়সত্তৰ ফুট ওখ আন এটা বুদ্ধ মূৰ্তি পাহাৰৰ বুকুত কাটি থোৱা আছে। পূব দিশৰ মূৰ্তিটো গান্ধাৰ ৰীতিৰ নিদৰ্শন। এনে ধৰণৰ দৈত্যাকাৰ দণ্ডায়মান মূৰ্তি পৰিকল্পনাৰ আদৰ্শ হয়তো গ্ৰহণ কৰিছিল গ্ৰীচীয় ৰোমান ভাস্কাৰ্যৰপৰা। বুদ্ধৰ অতিমানবীয় শক্তিৰ আভাস হয়তো বিৰাট অৱয়বৰ যোগেদি শিল্পীয়ে দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই বিৰাট মূৰ্তিদ্বয়ৰ বাহিৰেও অপ্সৰা, যোগী, নাৰী আৰু বোধিসত্ত্বৰ মূৰ্তি বামিয়ান বিহাৰৰ ধ্বংসাৱশেষত পোৱা গৈছে।

বামিয়ানৰ শিল্পকলাৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য বস্তু হ'ল পৰ্বতৰ গাত কাটি উলিওৱা আৰামগৃহ বা ভিক্ষুনিবাস, প্ৰাৰ্থনাগৃহসমূহ। ইয়াৰ অৰ্ধবৃত্তাকাৰ মূধচবোৰত আৰু কাষৰ দেৱালৰ খোলবোৰ (niche) বিভিন্ন প্ৰকাৰ মহাযানী বুদ্ধ আৰু বোধিসত্ত্বৰ মূৰ্তি বিবিধ ভঙ্গিমা আৰু মুদ্ৰাত বিভিন্ন ৰঙৰ সমাবেশত অঙ্কিত আছিল। বিমানমাৰ্গত বিচৰণ কৰা স্বৰ্গীয় ৰমণী পুষ্পহস্তা সবৎসা মাতৃ আদি বিবিধ চিত্ৰৰ সমাবেশ তাৰ ভিত্তিচিত্ৰত দেখা যায়। এতিয়াও সেই চিত্ৰাঙ্কনসমূহ সম্পূৰ্ণৰূপে মোচ খাই যোৱা নাই। পৰ্বতৰ গাত মন্দিৰ বা বিহাৰ কাটি উলিওৱা ৰীতি আৰু মন্দিৰ আৰু গুহাবোৰত চিত্ৰকৰ্ম কৰা পদ্ধতি ভাৰতৰ ইলোৰা-অজন্তাকে আদি কৰি বহু ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়। অলঙ্কাৰমণ্ডিত উষ্ণীষ বা শিৰোভূষণ, সূক্ষ্ম কটীবস্ত্ৰ, লাহী কঁকাল, লনি অৱয়ব সংস্থান আদিয়ে গুপ্ত চিত্ৰাঙ্কনলৈ মনত নেপেলাই নেথাকে।

অৱশ্যে বামিয়ান-বিহাৰত চিত্ৰাঙ্কনৰ কেৱাটা ৰীতিৰ সংযোগ নোহোৱাকৈ থকা নাই। মধ্য এচিয়াৰ, বিশেষকৈ কিজিলৰ চিত্ৰাঙ্কনৰ প্ৰভাৱো বামিয়ানৰ চিত্ৰাঙ্কনত পৰিছে। সেই কলাসমালোচকে এই চিত্ৰাঙ্কনক সংকৰ (hybrid) বুলি কৈছে।

আফগানিস্তানৰ বাহিৰেও মধ্য এচিয়া, বৰ্তমান তুৰ্কীস্তানৰ কোনো কোনো অঞ্চলত বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰসাৰৰ লগে লগে ভাৰতীয় সুকুমাৰ কলায়ো প্ৰৱেশাধিকাৰ লাভ কৰে। কুশান ৰজা কনিস্কৰ দিনত মধ্য এচিয়াৰ

খোটাম পৰ্যন্ত ৰাজ্যৰ সীমা বৃদ্ধি হৈছিল আৰু সেই সুযোগতে বৌদ্ধ ধৰ্ম আৰু কলায়ো প্ৰতিপত্তি লাভ কৰিছিল। চীন পৰিব্ৰাজক ফাহিয়ান আৰু হিউৱেন চাঙে মধ্য এচিয়া, বিশেষকৈ খোটান আৰু কুচ অঞ্চলত বৌদ্ধ ধৰ্মৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰতিপত্তি সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি গৈছে।

চাৰ অৰেল ষ্টেইন, ওল্ডেনবুৰ্গ আদিয়ে এই অঞ্চলত অভিযান চলাই বহুতো তথ্য আৰু বস্তু আবিষ্কাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই বিষয়ত কাৰাচহৰ (Karasahr) কিজিল আৰু তুৰফানত আবিষ্কৃত হোৱা প্ৰাচীন অৱশেষসমূহ বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। প্ৰথম দুখন ঠাইত প্ৰাপ্ত ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰাঙ্কন হীনযানী বৌদ্ধ ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় আৰু খ্ৰীষ্টীয় ষষ্ঠ শতাব্দীৰ আগৰ বুলি অনুমান কৰা হৈছে। তুৰফানত আবিষ্কৃত শিল্প-সম্ভাৰত অৱশ্যে ভাৰতীয় প্ৰভাৱতকৈ চীন দেশীয় প্ৰভাৱ অধিক। তুৰ্কীস্তানৰ পশ্চিমৰ মিৰাণ নামে ঠাইত এটা গোলাকাৰ স্তূপৰ ভিতৰত ভালেখিনি ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰাঙ্কনৰ নিদৰ্শন আবিষ্কৃত হৈছে। স্তূপৰ ভিতৰৰ দেৱালবোৰত অপ্সৰা মালাধাৰী গন্ধৰ্ব-কিন্নৰৰ চিত্ৰ আৰু স্তম্ভ আৰু দেৱালত জাতক কাহিনী খোদিত কৰা আছে। গান্ধাৰ ভাস্কৰ্যৰ লগত এই দেৱাল আৰু স্তম্ভত খোদিত ভাস্কৰ্যৰ সাদৃশ্য আছে।

চাৰ অৰেলষ্টেইনে খোটান আৰু বগৰা চহৰৰ ভাৰতীয় আৰু গ্ৰীচীয়-ৰোমান চাৰু শিল্পৰ সংমিশ্ৰণত গঢ় লৈ উঠা ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰাঙ্কন আবিষ্কাৰ কৰে। এই দুই ঠাইৰ শিল্পকলাৰ লগত বামিয়ান-বিহাৰৰ মূৰ্তি আৰু চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ-ৰীতিৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। গান্ধাৰ কলাৰ দৰে ইয়াতো পৰিধান বস্ত্ৰত কোঁচবোৰ উজ্জলভাবে প্ৰকাশ হৈছে। খোটানৰ মৰুস্থানত আবিষ্কৃত দন্দান-উইলিক্ ধ্বংসাৱশেষতো ভাৰত-প্ৰভাৱিত মূৰ্তি আৰু চিত্ৰ পোৱা গৈছে। তমচুক আৰু ফন্দুকিস্তানত পোৱা পোৱামাটিৰ ৰিলিফ মূৰ্তিবোৰ গান্ধাৰ মূৰ্তিকলাৰ ৰীতিত নিৰ্মিত যদিও পাশ্চাত্য প্ৰভাৱো কিছু পৰা যেন লাগে।

প্ৰাচীন বৌদ্ধ শিল্পকলাত তুৰ্কীস্তানৰ সকলোতকৈ সমৃদ্ধিশালী ঠাই হ'ল কুচ অঞ্চল। সপ্তম শতাব্দীলৈকে এই ঠাইখনে স্বকীয়তা ৰক্ষা কৰিব পাৰিছিল, কিন্তু উক্ত শতাব্দীত ই চীন সাম্ৰাজ্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয়। এই কুচ অঞ্চলত প্ৰাচীন কিজিল (kizil) বিহাৰৰ অৱশেষ আবিষ্কৃত হৈছে।

পাহাড়ৰ চূড়াত তক্ষকসকলে শিল কাটি এই বিহাৰ নিৰ্মাণ কৰে। সংঘাৰাম, প্ৰাৰ্থনাগৃহ, ভিক্ষুনিবাস আদিৰে এই বিহাৰ পৰিপূৰ্ণ আৰু শিলত কাটি উলিওৱা গুহাসমূহ ভাস্কৰ্য-মূৰ্তি আৰু চিত্ৰ কাৰ্য্যেৰে পৰিশোভিত আছিল। গুপ্ত যুগৰ দেৱাল আৰু ভিত্তিচিত্ৰৰ লগত, আফগানিস্তানৰ বামিয়ান বিহাৰৰ চিত্ৰাৱলীৰ লগত আৰু স্থানবিশেষে ৰীতিগত সাদৃশ্য আছে। বিভিন্ন ৰঙৰ অপূৰ্ব সমাবেশৰ দ্বাৰা আৰু পোহৰ-ছাঁৰ পৰ্য্যাপ্ত প্ৰয়োগৰ দ্বাৰা চিত্ৰসমূহ আকৰ্ষণীয় আৰু উজ্জ্বল কৰা হৈছে। পণ্ডিতসকলৰ মতে কিজিলত আবিষ্কৃত হোৱা চিত্ৰাৱলী মূলতঃ ভাৰতীয় চিত্ৰাদৰ্শত অঙ্কিত হলেও তাৰ ভিতৰতে দুটা স্তৰ লক্ষ্য কৰা যায়। প্ৰথম বা প্ৰাচীন স্তৰত ভাৰতীয় দেৱাল চিত্ৰৰ প্ৰভাৱ আৰু অৰ্বাচীন দ্বিতীয় স্তৰত বামিয়ান-বিহাৰৰ চিত্ৰাঙ্কনৰীতিৰ প্ৰভাৱ অধিকভাবে পৰা যেন অনুমান হয়। এই কাৰণে দ্বিতীয় প্ৰকাৰ চিত্ৰক কোনো কোনোৱে ইন্দো-ইৰাণীয় চিত্ৰৰীতি বুলিও কব খোজে। এই চিত্ৰৰ অঙ্কনৰীতি মূলতঃ ভাৰতীয়, কিন্তু অলংকৰণৰীতি আৰু মুখৰ আকৃতিত ইৰাণীয় প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। ৰং সনা ভালেখিনি ৰিলিফ ভাস্কৰ্য আৰু মূৰ্তিও কিজিলত আবিষ্কৃত হৈছে। এইবোৰ বুদ্ধ বা বোধিসত্ত্বৰ বিভিন্ন অভিব্যক্তি। চিত্ৰসমূহত জাতকৰ কাহিনী আৰু বুদ্ধৰ জীৱনী আৰু কাৰ্যাৱলী ৰূপায়িত হৈছে।

মুঠতে জাভা বালিৰপৰা আৰম্ভ কৰি মধ্য এচিয়ালৈকে এই বিশাল ভূমিখণ্ডক ভাৰতীয় সংস্কৃতি, কলা আৰু শিল্পই ইতিহাসৰ বিভিন্ন স্তৰত আৰু যুগত প্ৰভাৱান্বিত কৰি গৈছে।

বুদ্ধমূৰ্তি

[বুদ্ধৰ জীৱনালেখ্যৰ ৰূপায়ণ]

পৰিশিষ্ট [ক]

সিন্ধুসভ্যতাৰ স্থাপত্য-ভাস্কৰ্যৰ বাহিৰে প্ৰাগবুদ্ধ স্থাপত্য-ভাস্কৰ্য, চাৰু-কলা বা কাৰুকলাৰ কোনো নিদৰ্শন আজিলৈকে ওলোৱা নাই। সৰ্বগ্ৰাসী কলাৰ গ্ৰাসৰপৰা হাত সাৰিব পৰা নাই বাবেই এনে নিদৰ্শন ওলোৱা নাই। নিদৰ্শন নোলালেও এটা কথা অনস্বীকাৰ্য যে চাৰুকলা আৰু কাৰু কলাৰ যি ধাৰা পূৰ্বৰে পৰা দেশত চলি আহিছিল, তাৰ ক্ৰমপৰিণতিহে বৌদ্ধযুগৰ স্থাপত্য ভাস্কৰ্যত প্ৰকাশ হৈছে। বৌদ্ধযুগৰ ভিত্তিচিত্ৰও পৰম্পৰাগত চাৰুকলাৰে বিকশিত ৰূপ বুলি ঠাৱৰাব পাৰি।

বুদ্ধৰ জীৱন নাটক চিত্ৰৰূপ দিয়া হৈছে—মাটি আৰু শিলত কাটি প্ৰকাশ কৰা হৈছে। বুদ্ধদেৱৰ জীৱন নাটৰ ঘটনা-চক্ৰই এনেভাৱে অনুগামীসকলক আকৃষ্ট কৰিছিল যে হৃদয়ৰ অনুভূতিক বাঙ্ময় ৰূপ দিয়াৰ উপৰিও ৰংবৰণেৰে ৰিত্তিত, আৰু চেনিৰে পাথৰত মুখৰ কৰি তোলা হৈছিল।

শাক্যকুমাৰ গৌতমৰ জন্মৰপৰা নিৰ্বাণ লাভলৈকে সকলোবোৰ প্ৰধান ঘটনাকে চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যত ৰূপ দিয়া হৈছে ; গৌতমৰ মায়া দেৱীৰ গৰ্ভত স্থিতি (মায়াদেৱীৰ স্বপ্নদৰ্শন ; স্বপ্নত বগাহাতীৰ মায়া দেৱীৰ গৰ্ভত প্ৰৱেশ) শাল বনত মায়া দেৱীৰ প্ৰসৱ, মাজৰাতি ৰাজকাৰেঙৰ শয্যাত প্ৰিয়তমা ভাৰ্যা যশোধৰা আৰু শিশু পুত্ৰ ৰাহুলক এৰি একান্ত অনুগত সাৰথি চন্নৰ সহায়ত প্ৰিয় ঘোঁৰা কণ্ঠকত উঠি অৰণ্য যাত্ৰা, বোধিবৃক্ষৰ তলত তপস্যা, তপোভঙ্গৰ বাবে মাৰগণৰ আক্ৰমণ, দিব্যজ্ঞান লাভ, সাৰানাথৰ মৃগবণত ধৰ্মপ্ৰচাৰ, শেষত মহাপৰিনিৰ্বাণ লাভ, বুদ্ধদেৱৰ জীৱনৰ এই ঘটন-চক্ৰই ভিত্তিচিত্ৰত আৰু পাষাণত প্ৰাণ লাভ কৰিছে। মন কৰিবলগীয়া এই ঘটনাৰাজি বাস্তৱত ঘটাৰ দৰে হুবহু চিত্ৰত প্ৰতিফলিত হোৱা নাই, নাইবা ভাস্কৰ্যত প্ৰকাশ হোৱা নাই। প্ৰকাশ হৈছে ব্যঞ্জনাৰ যোগেদি আৰু সেই ব্যঞ্জনাই আশ্ৰয় লৈছে প্ৰতীকত।

প্ৰতীক :

গৌতম বুদ্ধৰ জীৱনৰ ঘটনাৱলীয়ে চিত্ৰকৰ আৰু ভাস্কৰক অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল যদিও খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতক মানলৈকে পূৰ্ণাৱয় বুদ্ধমূৰ্তি নিৰ্মাণ হোৱা নাছিল যদিও, বুদ্ধৰ জীৱনকাহিনী মূৰ্তি আৰু চিত্ৰত প্ৰকাশ কৰাত একো অসুবিধা হোৱা নাছিল। প্ৰতীকৰ যোগেদি বুদ্ধৰ অৱস্থিতি বুজোৱা হৈছিল।

এটা হাতীয়ে শুৰত কলহ লৈ দুয়োফালৰপৰা অভিষিক্ত কৰা নাৰীমূৰ্তি মায়াদেবী আৰু অভিষিঞ্চন কাৰ্যই বুদ্ধৰ মায়া দেৱীৰ গৰ্ভত স্থিতি বুজাইছে। যুৰীয়া চৰণচিহ্ন জন্মৰ আৰু শূণ্য সিংহাসন স্থিতিৰ প্ৰতীক। পদুম ফুলো জন্মৰে প্ৰতীক। প্ৰবাদ আছে জন্মিয়েই বুদ্ধই সাতোটা খোজ দিছিল আৰু প্ৰতিটো খোজতে একোপাহ পদুমফুল ফুলি উঠিছিল। গৌতমে ৰাজপুৰী এৰি থৈ অৰণ্য যাত্ৰা কৰা কাৰ্য বুজোৱা হৈছে, সাৰথি চন্নই লেগামত ধৰি লৈ যোৱা আৰোহীহীন অশ্ব কণ্ঠকৰ গহীন গমনেৰে। গহীন নিশীথৰ আৰু গোপন যাত্ৰাৰ কথা প্ৰকাশ হৈছে—ইন্দ্ৰ আদি দেৱতাসকলে কণ্ঠকৰ প্ৰত্যেক খোজতে হাতৰ তলুৱা পাতি দিয়া চিত্ৰত মাজ নিশা ঘোঁৰাৰ খুৰাৰ শব্দত যাতে কাৰেঙৰ প্ৰহৰীয়ে সাৰ নাপায়, তাৰে ইঙ্গিত দিছে হাতৰ তলুৱাত দিয়া খোজে। বুদ্ধৰ মৃগৱৰণত ধৰ্মপ্ৰচাৰ বুজাবলৈ ধৰ্মচক্ৰৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে ; লগতে আছে এহাল পহু। চক্ৰ ধৰ্মৰ প্ৰতীক আৰু পহুহালে মৃগবণৰ সূচনা কৰিছে। বুদ্ধৰ মহা পৰিনিৰ্বাণৰ প্ৰতীক হল স্তূপ। স্তূপত বুদ্ধৰ মানৱীয় অৱশেষ প্ৰোথিত হৈ আছে। স্তূপৰ গঠন আৰু কল্পনাৰ বিষয়ে পিছত অলপ বহলাই কম।

এইদৰে প্ৰথম অৱস্থাত পদুমফুল, হাতী, শূণ্য সিংহাসন পদচিহ্ন আৰু চক্ৰ আদি প্ৰতীকৰ সহায়েৰে বুদ্ধদেৱৰ স্থিতি আৰু কৰ্ম বুজোৱা হৈছিল।

মায়াদেৱীৰ গৰ্ভত স্থিতিৰপৰা আৰম্ভ কৰি পৰিনিৰ্বাণলৈকে বুদ্ধৰ স্থিতি আৰু কাৰ্যৰ বাবে যিবিলাকে প্ৰতীক গ্ৰহণ কৰা হৈছে, সেইবিলাকৰ প্ৰতীকধৰ্মিতা ভাৰতীয় কল্পনাত বহু আগৰপৰাই বিদ্যমান। তাকে মনোগ্ৰাহীৰূপে চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যত প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

প্ৰসিদ্ধি আছে যে বুদ্ধই জীৱিত কালত তেওঁৰ প্ৰতিকৃতি আৰু প্ৰতিমূৰ্তি নিৰ্মাণত বাধা দিছিল। খুব সম্ভৱ সেই বাবেই ভক্ত আৰু অনুৰক্তসকলে প্ৰতীকৰ আশ্ৰয় লবলগা হৈছিল। প্ৰতীকৰ যোগেদি তেওঁৰ জীৱনৰ বিবিধ কাৰ্যাৱলীৰ প্ৰকাশ হয়তো বাধা-নিষেধ নাছিল। এসময়ত বোলে বুদ্ধৰ শিষ্য

সকলে তেওঁক সুধিছিল—কি প্ৰতীক তেওঁৰ জীৱিতকালত আৰু মহানিৰ্বানৰ পিচত উত্তম প্ৰতীক ৰূপে পৰিগণিত হব। বুদ্ধদেৱে উত্তৰ দিছিল বোধিবৃক্ষ সকলো সময়তে বুদ্ধৰ উত্তম প্ৰতীকৰূপে পৰিগণিত হব। এই উক্তিৰপৰাই বৌদ্ধধৰ্মত বোধিবৃক্ষৰ অৰ্চনাৰ সূচনা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। নাইবা বোধিবৃক্ষৰ অৰ্চনা আৰু প্ৰাধান্যৰ পৰাও এনে আখ্যান পিছত সৃষ্টি হব পাৰে। সংসাৰ আৰু জ্ঞানৰ প্ৰতীকৰূপে বৃক্ষৰ কল্পনা অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা চলি আহিছে।

স্তূপৰ গঠনৰ মূলত চক্ৰবৰ্তিত্বৰ কল্পনা আছে। বুদ্ধ কেৱল ধৰ্মপ্ৰৱৰ্ত্তকেই নহয় ৰাজচক্ৰবৰ্তী। চক্ৰবৰ্তী সম্ৰাটৰ সূচনা সদায় আওপত্ৰ অৰ্থাৎ ছত্ৰৰ দ্বাৰা কৰা হৈছে। গতিকে স্তূপৰ ওপৰভাগ ছত্ৰৰ আকাৰত গঠিত।

স্তূপৰ অভ্যন্তৰ ভাগলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে ভিক্ষুসকলৰ ধৰ্মালোচনাৰ বাবে স্তূপত একোটা প্ৰশস্ত কক্ষ আছে। এই প্ৰকোষ্ঠত বহি ভিক্ষুসকলে ধৰ্মালোচনা কৰিছিল। চাৰিওকাষে থকা সৰু বাট ভক্তসকলৰ প্ৰদক্ষিণৰ বাবে।

স্তূপৰ নিৰ্মাণ আৰু ব্যৱহাৰ যে ক্ৰমে মন্দিৰলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছিল সেই কথা অজন্তা আৰু ইলোৰাৰ স্তূপ আদিলৈ লক্ষ্য কৰিলেই স্পষ্ট হৈ পৰে। অজন্তাৰ স্তূপত মৈত্ৰেয় সিংহাসনত বহি আছে; মৈত্ৰেয়ৰ ভৰি আছে পাদাধাৰত। পাদাধাৰৰ আকৃতি ওলোটাই থোৱা পদুম পাহৰ দৰে। এনে অৱস্থাই স্তূপ মন্দিৰলৈ ৰূপান্তৰ হোৱাৰ সূচনা কৰে। ইলোৰাৰ বিশ্বকৰ্মা স্তূপত এই কল্পনাৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ হৈছে। আনন্দ কুমাৰস্বামীয়ে স্তূপক বুদ্ধৰ প্ৰতীক আৰু শৰাধাৰ সৌধ উভয় ৰূপে বৰ্ণনা কৰিছে।

"The relics deposited in a stupa were called its life (jivita), the stupa being, like The Christian altar and church, at once the embodiment and tomb of the dying god"—Ananda Coomarswami. The nature of Budhist art.

বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ প্ৰথম অৱস্থাত চাৰুকলাৰ প্ৰতি ভিক্ষু আৰু শ্ৰমণসকলৰ অনাস্থা নাথাকিলেও ঔদাসীন্য আছিল। কিন্তু কালক্ৰমত সেই ঔদাসীন্য নাইকিয়া হ'ল—আকৰ্ষণ বাঢ়িল, কিয়নো চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যৰ মাধ্যম ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ বাবে অতিশয় গ্ৰহণযোগ্য বুলি পৰিগণিত হ'ল। তাৰ পৰিণতি স্বৰূপেই ভাৰহুত সাচী সাৰনাথ, মথুৰা, অমৰাৱতী, নাগাৰ্জুন কুণ্ড, অজন্তা, ইলোৰা আদি ঠাইত ভাৰতীয় চাৰুকলাই

ভিত্তিচিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে। এইবিলাক ঠাই ভাৰতীয় চাৰুকলাৰ অমৰ নিদৰ্শনেৰে আজিও জীৱন্ত হৈ আছে।

বৌদ্ধ ধৰ্ম বহিৰ্ভাৰতত প্ৰচাৰ হোৱাৰ লগে লগে ভাৰতীয় চাৰুকলাও সেইবোৰ দেশ পালেগৈ। প্ৰশান্ত মহাসাগৰীয় উপদ্বীপ আৰু দ্বীপপুঞ্জত ভাৰতীয় সংস্কৃতিয়ে পদক্ষেপ কৰিলে।

বহিৰ্ভাৰতত বৌদ্ধ ধৰ্মই প্ৰবেশ কৰাৰ পিছতে বৌদ্ধ ধৰ্মত এক অন্তৰ্বিপ্লৱে দেখা দিলে। বৌদ্ধ ধৰ্ম হীনযান আৰু মহাযান দুটা মতবাদত বিভক্ত হৈ পৰিল। যি সকলে বুদ্ধপ্ৰদৰ্শিত সহজ পন্থাৰে নিৰ্বান লাভকে কাম্যবুলি স্বীকাৰ কৰিলে তেওঁলোকে হীনযান সংজ্ঞা পালে আৰু যি সকলে নিধান লাভৰ উপৰিও বুদ্ধত্ব লাভ প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰে লক্ষ্য বুলি ঘোষণা কৰিলে তেওঁলোকে মহাযান আখ্যা লাভ কৰিলে। খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতক মানত এই মতভেদ প্ৰবল আৰু পল্লৱিত হৈ পৰিল।

মহাযান মতত গৌতমবুদ্ধৰ বাহিৰেও আদি বুদ্ধ আৰু ধ্যানী বুদ্ধই ঠাই পালে। বোধিসত্ত্ব (যাৰ ভৱিষ্যতে বুদ্ধত্ব লাভৰ যোগ্যতা আছে—Having potentiality of being Buddha) আৰু তেওঁলোকৰ শক্তিয়েও মহাযান মতত ঠাই পালে। বোধিসত্ত্ব পৰম সুখত বিৰাজমান। সেইবাবে কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত বোধিসত্ত্ব শক্তিৰ সৈতে সততে মৈথুন্যসক্ত। স্বৰূপাৰ্থত পৌৰাণিক দেৱ-পুঞ্জৰ কল্পনাই মহাযানত পৰোক্ষভাৱে প্ৰবেশ কৰিলে।

মহাযান মতৰ আদি বুদ্ধ, ধ্যানী বুদ্ধ, বোধিসত্ত্ব আৰু বোধিসত্ত্বৰ শক্তিৰ কল্পনাই চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যক অশেষ প্ৰেৰণা যোগালে। কেন্দ্ৰস্থ দেৱতা ৰূপে বুদ্ধ আৰু চাৰিওফালে শক্তিৰে সৈতে বোধিসত্ত্ব এই মানস চিত্ৰ, চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যত জীৱন্ত হৈ উঠিল। পূৰ্বৰ প্ৰতীকত প্ৰকাশ হোৱা বুদ্ধ সশৰীৰে মানৱীয় মূৰ্তিত দেৱতা ৰূপে প্ৰকাশ হ'ল। বুদ্ধৰ পূৰ্ণাৱয়ৱ মানৱীয় মূৰ্তি বুদ্ধৰ পৰিনিৰ্বাণৰ প্ৰায় পাচ শ বছৰ পিছতহে গঢ়া হৈছিল বুলি আগতে উনুকিওৱা হৈছে। গতিকে স্বাভাৱিকতে প্ৰশ্ন জাগে যিজন ভাস্কৰে পোনপ্ৰথমে বুদ্ধৰ মূৰ্তি গঢ়িছিল, তেওঁ বাৰু কি চাই সেই মূৰ্তি গঢ়িছিল? তেওঁৰ আগত আদৰ্শ কি আছিল? তেওঁতো বুদ্ধক দেখা নাছিল—বুদ্ধৰ ছবি আৰু মূৰ্তি দেখাৰে তেওঁৰ সম্ভাৱনা নাছিল পূৰ্ববৰ্তী সকলে বুদ্ধৰ মানৱীয় ৰূপ চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যত প্ৰকাশ কৰা নাছিল।

অনুমান কৰিব পাৰি যে বুদ্ধৰ মানৱীয় ৰূপ মহাপুৰুষ ৰূপে পৰিকল্পিত হৈছিল। পৰম্পৰাক্ৰমে চলি অহা মহাপুৰুষৰ শাৰীৰিক লক্ষণ আৰু বৈশিষ্ট্য ভাস্কৰৰ মানস

পটত জিলিকি আছিল ; লগতে আছিল বুদ্ধৰ শাৰীৰিক ৰূপ-লাৱণ্য আৰু অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ কাব্যিক বৰ্ণনা। তাৰে সহায়ত ভাস্কৰে কঠিন শিলত করুনার্দ্র বুদ্ধৰ ৰূপ দিছিল। তাৰে সহায়ত দ্বাত্ৰিংশৎ-লক্ষণবিশিষ্ট আৰু অশীতিচিহ্নমণ্ডিত মহাপুৰুষ বুদ্ধৰ মূৰ্তি গঢ়িছিল ভাস্কৰে। যি সময়ত বুদ্ধৰ মূৰ্তি গঢ়া হৈছিল, সেই সময়ত ঐতিহাসিক ব্যক্তি গৌতম বুদ্ধ সৰ্বকালৰ সাৰ্বজনীন বুদ্ধত পৰিণত হৈছে, মানৱত্ব হৈছে দেৱত্ব (ঈশ্বৰত্ব) লৈ ৰূপান্তৰিত। গতিকে তপস্যাক্লিষ্ট মুণ্ডিত-মস্তক বুদ্ধ হৃষ্ট-পুষ্ট আৰু কুঞ্চিত কেশদাম সুশোভিত হোৱাত একো অসঙ্গতি নাছিল ; কিয়নো ভাস্কৰে সেই সময়ৰ বা সেই ঠাইৰ বুদ্ধৰ প্ৰতিমূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰা নাই, কৰিলে সৰ্বকালৰ বুদ্ধৰ।

বজ্ৰাসনত উপবিষ্ট বুদ্ধৰ মূৰ্তিয়েই সৰহ আৰু এই মূৰ্তিৰে সৈতেই আমাৰ পৰিচয় অধিক। বজ্ৰাসনত আসীন এই মূৰ্তিয়ে ধ্যানৰত নিবাত নিষ্কম্প যোগীৰ ৰূপ সোঁৱৰাই দিয়ে। অন্তৰৰ সংযম আৰু প্ৰশান্ততা শৰীৰৰ অঙ্গে অঙ্গে প্ৰকাশ হৈছে।

বুদ্ধমূৰ্তিৰ অন্য এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল—উষ্ণীস। মূৰৰ মাজভাগ অলপ ওপৰলৈ জিলিকি থকা অংশই উষ্ণীস। উষ্ণীস হ'ল প্ৰতীক। এই প্ৰতীকে সূচনা কৰিছে—বুদ্ধ সংসাৰৰ সীমাৰ বাহিৰত, সকলো বন্ধনৰ ওপৰত (মানৱ দেহ সংসাৰৰ প্ৰতীক। মহাপুৰুষৰ সংসাৰ অতিক্ৰমি থকা এই ৰূপকল্পনা ঋগ্বেদৰ পুৰুষ সূত্ৰতো আছে। সেই পুৰুষ নিজৰ মহিমতাতকৈও মহৎ আৰু সমগ্ৰ সংসাৰ ব্যাপি দহ আঙুল ওপৰলৈ আছে।)

গৌতমে বহু বছৰ একেৰাহে তপস্যা কৰিছিল। সেই অৱস্থাত দাড়ি গোফেৰে ভোবোকাৰ মুখ আৰু দীঘলীয়া জটাৰে আগুৰি থকা মূৰৰ বুদ্ধৰ ৰূপহে মানুহৰ মনলৈ আহে। আকৌ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা অৱস্থাত বুদ্ধ মুণ্ডিতমস্তক ভিক্ষু। কিন্তু মুখত দাড়ি-গোফ থকা বুদ্ধৰ কোনো চিত্ৰ বা মূৰ্তি নাই. আকৌ মুণ্ডিতমস্তক বুদ্ধৰ মূৰ্তিও নাই। সেইদৰে তপস্যাক্লিষ্ট জীৰ্ণদেহ বুদ্ধৰ মূৰ্তিও নাই (এটাৰ বাহিৰে) বাৰ্ধক্যগ্ৰস্ত লোলচৰ্ম বুদ্ধ কোনোকালে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ আৰু ভাস্কৰৰ কল্পনালৈ অহা নাই।

বুদ্ধৰ শাৰীৰিক ৰূপ অন্তৰৰ চিৰ উজ্জ্বলতাৰ বহিঃ প্ৰকাশ। সেই বাবে বুদ্ধৰ দেহ ঋজু আৰু পাংশু, শৰীৰ মসৃণ, উজ্জ্বল আৰু চিৰ যৌৱনৰ আধাৰ। সেই কাৰণেই করুণাবিগলিত বুদ্ধৰ মুখমণ্ডল মৃদু-মন্দ হাঁহিৰে উদ্ভাসিত। সংসাৰৰ

সকলো বাতৰি তেওঁ শুনিছে—তাকে প্ৰকাশ কৰিবলৈ বুদ্ধমূৰ্তিৰ কাণদুখন তললৈ অলপ দীঘলকৈ ওলোমাই দিয়া হৈছে।

শক্তিৰ উৎসৰূপে মূৰৰ চুলি কল্পনা কৰা হৈছে। (এই প্ৰসঙ্গত বাইবেলৰ চেমচনৰ উপাখ্যান স্মৰণীয়। চুলি থকালৈকে চেমচনৰ শক্তি আটুট আছিল সেই কাৰণেই ভিক্ষু বুদ্ধৰ মূৰতো ভাস্কৰে চুলি দিছে। আখ্যান আছে যে শাক্য কুমাৰ গৌতমে যেতিয়া আদি বুদ্ধ দীপঙ্কৰক লগ পায়, তেতিয়া গৌতমে মূৰৰ দীঘল চুলি মেলি তাত দীপঙ্কৰক খোজ দিবলৈ অনুৰোধ কৰিছিল। দীপঙ্কৰে চুলিত খোজ দিয়াত বুদ্ধৰ শক্তি তেওঁলৈ সঞ্চাৰণ হৈছিল। এই আখ্যানে চুলিক শক্তিৰ উৎসৰূপে দেখুৱাইছে। বুদ্ধমূৰ্তিৰ মূৰৰ চুলি কেকোঁৰা আৰু সোঁফালে পাক খোৱা। কুঞ্চিত কেশদাম শাৰী শাৰী হৈ বুদ্ধমূৰ্তিৰ মূৰত আছে। চুলি সোঁফালে পাক খুৱাই বুজাইছে যে সৎপথেৰে সংসাৰ যাত্ৰা, সৎকৰ্মেৰে নিৰ্বান লাভ। এইদৰে বুদ্ধ মূৰ্তিৰ ৰূপ কল্পনাৰ মূলত ধৰ্মচিন্তা আৰু ধৰ্ম বিশ্বাসৰ সমগ্ৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান। বুদ্ধমূৰ্তি গঠনৰ ফলত ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যত যি বৈশিষ্টই দেখা দিলে তাৰ প্ৰভাৱত পিছৰ যুগৰ ভাস্কৰ্যই গঢ় ললে। গতিকে ভাৰতীয় মূৰ্তিতত্ত্বত বুদ্ধমূৰ্তিৰ ব্যাখ্যা রুদ্ধকক্ষৰ প্ৰৱেশ পথ।

মুদ্ৰা অৱস্থান আৰু ভঙ্গ

পৰিশিষ্ট (খ)

বুদ্ধমূৰ্তিৰ বৈশিষ্ট্য বৰ্ণনাৰে আমি ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যত প্ৰৱেশ কৰিছো। বজ্ৰাসনত উপৱিষ্ট বুদ্ধ মূৰ্তিত ভূমিস্পৰ্শ মুদ্ৰা দেখা যায়। মাৰগণে তপস্যাৰত বুদ্ধক আক্ৰমণ কৰোঁতে বুদ্ধই এটা হাতেৰে মাটি ছুই পৃথিৱীক সাক্ষী কৰিছিল। অভয় মুদ্ৰা আৰু বৰদ মুদ্ৰাও কোনো কোনো বুদ্ধমূৰ্তিত আছে। কিলাকুটিৰপৰা ওপৰলৈ সোঁহাত দাঙিলে ভক্তক অভয় দিয়া আৰু হাতৰ তলুৱা তললৈ কৰিলে বৰ বা অভীষ্ট দিয়া বুজায়। ভাৱ-প্ৰকাশৰ মাধ্যম ৰূপে ভাৰতীয় কলা জগতত মুদ্ৰাই অতি প্ৰাচীন কালতে স্বীকৃতি লাভ কৰিছিল। হাতৰ ভাষা (মুদ্ৰা) ভাৱ-প্ৰকাশৰ প্ৰশস্ত উপায়। ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰা ভাৱ মুদ্ৰাৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। নৃত্য আৰু উপাসনা এই দুটা ক্ষেত্ৰত মুদ্ৰাৰ বিকাশ আৰু চৰ্চা হৈছিল। ধৰ্মৰ অঙ্গৰূপে পূজা অৰ্চনাত মুদ্ৰাৰ প্ৰয়োগ হৈছিল, কিন্তু সম্পূৰ্ণ বিকাশ হৈছিল নৃত্য

আৰু নাট্যত। হাত আৰু আঙুলিৰে প্ৰকাশ কৰা বিবিধ মুদ্ৰা বুদ্ধমূৰ্তি, বিষ্ণুমূৰ্তি শিৱমূৰ্তি আৰু অন্যান্য মূৰ্তিত দেখা যায়। তাৰ ভিতৰত অভয় আৰু বৰদ মুদ্ৰা বিখ্যাত। বিতৰ্ক মুদ্ৰাৰে কোনো বিষয়ৰ ব্যাখ্যা বুজোৱা হয়। বিষ্ণুৰে পদুম লৈ থকা হাতত কটক মুখ বা কৰ্তৰী মুদ্ৰা প্ৰকাশ হৈছে; এই মুদ্ৰাৰ অৰ্থ সৃষ্টি আৰু বিকাশ। এইদৰে বিবিধ মুদ্ৰাৰে বিবিধ ভাৱ-প্ৰকাশ কৰা হৈছে। মুদ্ৰাৰ অৰ্থ নুবুজিলে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যত প্ৰবেশ কৰা অসম্ভৱ।

মূৰ্তিৰ অৱস্থানো ভাৱব্যঞ্জক। বুদ্ধমূৰ্তি আৰু বিষ্ণুমূৰ্তি প্ৰায়ে পদুমৰ ওপৰত বহি বা ঠিয় হৈ থকা দেখা যায়। বিষ্ণুৰ নাভিকমলত ব্ৰহ্মাৰ উদ্ভৱ। এই সকলোবোৰ কল্পনা পদ্মকেন্দ্ৰিক সৃষ্টি, বিকাশ আৰু পবিত্ৰতাৰ প্ৰতীকৰূপে পদুমৰ স্বীকৃতি। কোনো কোনো মূৰ্তি আকৌ বাহনত অৱস্থিত। প্ৰত্যেক বাহনৰে অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ আছে। সিংহ পশুশক্তিৰ প্ৰতীক। বাঘ হিংস্ৰতা আৰু সংহাৰৰ প্ৰতীক। সেই সেই বাহনেৰে দেৱতাৰ শক্তি আৰু স্বৰূপ বুজোৱা হৈছে।

মূৰ্তিৰ অৱস্থানৰ লগত ভঙ্গও সমানে আৱশ্যকীয়। মূৰ্তি কেনে ভাৱে থিয় হৈ আছে, সেই অৱস্থা অনুসাৰে সমভঙ্গ, অভঙ্গ, ত্ৰিভঙ্গ, অতিভঙ্গ আদি সংজ্ঞা দিয়া হৈছে। অন্তৰৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ভঙ্গৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। প্ৰশান্ত নিৰ্বাণৰ অৱস্থা বুজাবলৈ সমভঙ্গ। অৰ্থাৎ সমভঙ্গত থকা মূৰ্তিয়ে সেই অৱস্থা বুজায়। কঁকাল কাষৰ ফালে হালি থকা আৰু ডিঙি অলপ বেঁকা হৈ থকা অৱস্থা হ'ল অভঙ্গ। ডিঙিৰপৰা ভৰিলৈকে তিনি ভাঁজ হলে হয় ত্ৰিভঙ্গ। ত্ৰিভঙ্গ লাস্য আৰু আনন্দৰ ৰূপ। তিনিটাতকৈ বেছি ভাঁজ হলে হয় অতিভঙ্গ। নটৰাজ শিৱৰ মূৰ্তি অতিভঙ্গ অৱস্থাত দেখা যায়। অতিভঙ্গ সংহাৰ ৰূপ।

ইয়াৰ বাহিৰেও মূৰ্তিৰ গঠন অনুসাৰে মূৰ্তিক সত্ব, ৰজঃ আৰু তমঃ এই তিনি ভাগত মূৰ্তিভাগ কৰা হয়।

ভাস্কৰ আৰু চিত্ৰকৰৰ ভাষা

ভাস্কৰ আৰু চিত্ৰকৰৰ বাবে উপাদান কম, ক্ষেত্ৰ সীমিত আৰু ভাষা সংক্ষিপ্ত। অথচ একোটা দীঘলীয়া আখ্যান, এক বিৰাট দাৰ্শনিক তথ্য তেওঁলোকে কব লাগে। গতিকে আখ্যানৰ কোন অংশ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ তাক বুজাবলৈ চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ সেই অংশ অধিক উজ্জ্বল বা আপেক্ষিকভাৱে ডাঙৰ কৰা হৈছিল।

আকৌ দুটা বস্তুৰ আপেক্ষিক শক্তি বুজাবলৈকো আকাৰ সৰু-বৰ কৰা হৈছিল। প্ৰলয়-পয়োধি নিমগ্না বসুমতীক উদ্ধাৰ কৰা বৰাহৰ চিত্ৰত, বৰাহৰ দাঁতৰ আগত থকা পৃথিৱী কপালৰ ফোঁটটোৰ সমান। ইয়াৰে বৰাহৰ শক্তি বুজোৱা হৈছে। এইবিলাক কৌশলেৰে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ আৰু ভাস্কৰে নিজৰ একো একোটা আখ্যানৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিছিল।

বুদ্ধমূৰ্তিৰ বাহিৰে শিৱ, সূৰ্য, বিষ্ণু, গনেশ, লক্ষ্মী, সৰস্বতী, কালী, দুৰ্গা, কাৰ্তিক, ব্ৰহ্মা আদি পৌৰাণিক দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তি দেখা যায়। যক্ষ-যক্ষিণী, নাগ, অপ্সৰা আদিৰো মূৰ্তি আছে। এই সকলোবোৰ মূৰ্তিতে ওপৰত উল্লেখ কৰা বৈশিষ্ট্য সততে বিদ্যমান। যুগ অনুসাৰে সামান্য পৰিবৰ্তন হলেও মূল বৈশিষ্ট্য কম বেছি পৰিমাণে সকলোতে আছে।

অন্ত